الكتابة بالأشياء

مقالات نقدية



محمد عبد الله الترهوني

مجلس الثقافة العام

الكتابة بالأشياء

إصدارات

مجلس الثقافة العام

الكتابة بالأشياء

مقالات نقدية

محمد عبدالله الترهوني

الناشر

مجلس الثقافة العام

اســـم الكـتـاب	الكتابة بالأشياء (مقالات نقدية)
اســـم المؤلـف	محمد عبدالله الترهوني
سـنـة الـنـشـر	2008 م
رقـم الإيـــداع	776 / 2008 م
الترقـيم الدولـي	1 - 699 - 38 - 9959 - 978
تـصميم الغـلاف	علي العباني
لـوحـة الغـلاف	عائشة الفرجاني
التنفـيذ الفنـي	دار قـــباء الحديثة - القاهرة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فـرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

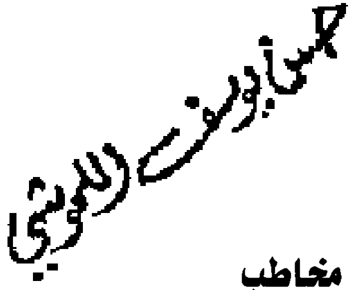
ص ب 2764 طرابلس

فـرع بنغـازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 00218612241577 - 00218612241578

بريد مصور 00218612241576 - ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005@Yahoo.ca



السحر

تأثير المخاطب في اللا مخاطب

مدخل

زعموا أن سارقاً علا ظهر بيت رجل من الأغنياء، وكان معـه جماعـة من أصحابه فاستيقظ صاحب المنزل من حركة أقـدامهم فعـرّف امـرأته ذلـك، فقال لها: رويداً إني لأحسب اللـصوص علـوا البـيت، فأيقظيني بصوت يسمعه اللصوص وقولي ألا تخبرني أيها الرجل عن أموالك هذه الكثيرة وكنوزك العظـيمة؟ فـإذا نهيتك عن السؤال فألحّي علي بالسؤال، ففعلت المـرأة ذلـك وسألته كما أمرها، وأنصت اللصوص إلى سماع قـولها، فقـال لها الرجل: أيتها المرأة قد ساقك القدر إلى رزق واسـع كثيـر، فكلي واسكتي، وتكرهين، فقالت المرأة: أخبرني أيها الرجل، فلعمري ما بقربنا أحد يسمع كلامنا، فقال لها: فإني أخبرك أني لم أجمع هذه الأموال إلا من السرقة، فقالت: وكيف كـان ذلك، وما كنت تصنع؟ فقال: ذلك لعلم أصبته في السرقة، وكان الأمر علي يسيراً، وأنا آمن من أن يتهمني أحد أو يرتاب

في، قالت: فاذكر لي ذلك، قال: كنت أذهب في الليلة المقمرة أنا وأصحابي حتى أعلو دار بعض الأغنياء مثلنا فأنتهي إلى الكوَّة التـــي يدخل منها الضوء، فأرقى هذه الرقية وهي شولم، شولم ســبع مرات، وأعتنق الضوء، فلا يحس بوقوعي أحد، فلا أدع مــالاً ولا مــتاعاً إلا أخذتـــه، ثم أرقي بتلك الرقية سبع مرات وأعتـــنق الضوء، فيجذبني فأصعد إلى أصحابي فنمضي ساعين آمنـــين، فلما سمع اللصوص ذلك قالوا: قد ظفرنا الليلة بما نريد مـــن المـــال ،ثم إنهم أطالوا المكث حتى ظنوا أن صاحب الدار وزوجته قد هجعا، فقام قائدهم إلى مدخل الضوء، وقال: شولم، شـــولم ســـبع مرات، ثم اعتنق الضوء لينزل إلي أرض المنزل فوقـــع على أم رأسه منكساً، فوثب عليه الرجل بهراوته، وقال: مـــن أنت؟ فقال: أنا المصدق المخدوع المغتر بما لا يكون أبداً، وهذه ثمرة رقيتك [1] .

لعل ابن المقفع في القصة السابقة يسخر من غباء العيارين والشطار في بغداد، وما يهمنا نحن من القصة السابقة هو الإجابة عـــن الـــسؤال التالي: لماذا صدق اللصوص كلام صاحب الدار؟ لنتـــرك الإجابـــة عـــن هذا السؤال إلى الآتي من كلامنا، ولنبدأ بالتأكـــيد علـــى التفريق بين ما يعرف بخرق العادة عند الأولياء

والــسحرة، يقول القزويني، ومنها نفوس الأولياء، فإنها لما كانت تابعة لنفوس الأنبياء تتشبه بها، صدر عنها آثار عجيبة كما ذكرنا في مقام الزهاد والعباد والعارفين: من شفاء المرض باستشفائهم، وسقي الأرض باستسقائهم، وتبدل نفرة الطيور بالهدوء والوقوع، وصــولة السباع بالبصبصة والخضوع[2] ومثال على ذلك مشي العــلاء بــن الحضرمي على الماء، ومخاطبة عمر سارية على المنبــر، والنار صارت برداً أو سلاماً على أبي مسلم حين ألقي فــيها، وأما خرق العادة من قبل السحرة فهذا المثال عليه: تذكر مراجع العصور الوسطى، النظام الغريب الذي كان يسمى بنظام الرســول، وذلــك أن تعلــم العــرافة جماداً مثل العظمة أو كتلة الخشب، بحرف من حروف اللغات الدارسة التي كانت ذائعة في شــمال أوروبــا، وتهمهم ببعض الرقى، فإذا قذفت الرسول إلى المــياه مضى تلقائياً إلى الواجهة التي أرسل إليها، ولو كانت ضد التــيار، وأنــزل الــضرر بالشخص المقصود به، ولا تزال هذه الممارســة معروفة في (جرين لاند) حتى اليوم، فكل كلمة من الكلمــات السابقة تنتمي إلى عالم مختلف تماماً، عالم الدين وعالم السحر، عالم الولي وعالم الساحر، عالم مقدس وعالم مدنس، كلا العالمــين يطلب التصديق، والفرق في دستور العلوم بين الكرامة والعمل السحري عدة أمور:

أحدها: أن السحر إنما من نفس شريرة خبيثة، والكرامة إنما تظهر من نفس كريمة مؤمنة دائمة الطاعات، المتجنبة السيئات .

الثاني: أن السحر أعمال مخصوصة معينة من السيئات، وإنمـــا يحصل بذلك وليس في الكرامة أعمال مخصوصة، وإنما تحصل بفضل الله بمواظبة الشريعة النبوية .

الثالث: أن السحر لا يحصل إلا بالتعليم والتلمذة والكرامة ليست كذلك .

الـــرابع: أن الـــسحر لا يكون موافقاً لمطالب الطالبين بل مخـــصوص بمطالـــب معينة محدودة، والكرامة موافقة لمطالب الطالبين وليس لها مطالب مخصوصة .

الخـــامس: أن الـــسحر مخصوص بأزمنة معينة وأمكنة معيـــنة أو شرائط مخصوصة، والكرامة لا تعين لها بالزمن ولا بالمكان ولا بالشرائط .

الـــسادس: أن السحر قد يتصدّى بمعارضة ساحر آخر، والكرامة لا يعارض لها آخر

الـــسابع: أن الـــسحر يحـــصل ببذل جهد في الإتيان به، والكرامة ليس فيها بذل الجهد والمشقة وإن ظهرت ألف مرة .

الـــثامن: أن الساحر يتصف بالرجس فربما لا يغسل عن الجـــنابة ولا يـــستنجي عـــن الغائط ولا يطهر الثياب الملبوسة بالنجاســـات لأن تأثيـــراً بليغاً بالاتصاف بتلك الأمور، وهذا هو الرجس في الظاهر، وأما في الباطن فهو إذاً سحر كفر .

التاســـع: أن الـــساحر لا يأمر إلا بما هو خلاف الشرع والملة، وصاحب الكرامة لا يأمر إلا بما هو موافق له .

اختلف العلماء فى معنى السحر وكيفيته، فقال قوم: معناه العلـــم والحذق بالشيء ولطافة الفعل فيما خفي فهمه ... وقيل: طلـــسم ينبـــىء عن تأثير خصائص الكواكب[3]، وحديثاً يعرفه تـــودوروف بقوله: (السحر هو التأثير في اللامخاطب بواسطة الخطاب، هذا هو السحر [4]، وبحسب الرازي ينقسم السحر إلى ثمانية أقسام :

1- ســـحر الكلدانيـــين، ويقـــوم على عبادة الكواكب، ومالها من تأثيرات .

2- سحر أصحاب الهمة والنفوس القوية والرقى .

3- الاستعانة في السحر بالأرواح الأرضية أي الجن .

4- التخييل والأخذ بالعيون .

5ـ السحر الناتج من مختلف التركيبات العلمية (الكيمياء).

6ـ ادعاء الاستعانة بخواص الأدوية والعطور المزيلة للعقل.

7ـ ادعـــاء معـــرفة السر الأعظم (الاسم الأعظم) لله عز وجل.

8ـ السعي بالنميمة والتغريب .[5]

أمـــا ابـــن خلدون فيضيق هذه الدائرة إلى ثلاثة أقسام فقط فيقول: النفوس الساحرة على مراتب ثلاث أولها المؤثر بالهمة فقط مـــن غير آلة ولا معين، وهذا الذي يسميه الفلاسفة السحر، الثاني بمعين من مزاج الأفلاك أو العناصر أو خواص الأعداد ويسمونه الطلـــسمات، وهو أضعف رتبة من الأول، الثالث تأثير في القوى المتخـــيلة فيعمد صاحب هذا التأثير إلى القوى المتخيلة فيتصرف فيها بنوع من التصرف، ويلقي فيها أنواعاً من الخيالات والمحاكاة وصوراً مما يقصده من ذلك ثم ينزلها إلى الحس من الرائين بقوة نفـــسه المؤثـــرة فيه فينظر الراؤون كأنها في الخارج وليس هناك شيء من ذلك .. يسمى هذا عند الفلاسفة الشعوذة [6].

يـــستند السحر في تكوين نظامه الخاص إلى خمسة أنواع من العلوم هي:

1- علـــم الـــسيمياء: وهـــو العلم الباحث عن تمزيج القوى الإراديـــة مـــع القـــوى الخاصة المادية، للحصول على غرائب التصرف فى الأمور الطبيعية .

2- علـــم الليمـــياء: وهـــو العلم الباحث عن كيفية التأثيرات الإراديـــة باتـــصالها بـــالأرواح القوية العالية، كالأرواح المـــوكلة بالكـــواكب والحوادث وغير ذلك بتسخيرها، أو اتـــصالها واســـتمرارها مـــن الجن بتسخيرهم، وهو فن التسخير .

3- علم الصيمياء: وهو العلم الباحث عن تركيب قوى العالم العلـــوي مـــع العناصـــر السفلية للحصول على عجائب التأثير وهو الطلسمات، فإن للكواكب العلوية والأوضاع السماوية ارتباطات مع الحوادث المادية كما أن العناصر والمركبات وكيفياتها الطبيعية كذلك، فلو ركبت الأشكال المناسبة لحادثة من الحوادث مع الصورة المادية المناسبة أنتج ذلك الحصول على المراد وهذا معنى الطلسم .

4- علـــم الـــريمياء: وهو العلم الباحث عن استخدام القوى الماديـــة للحـــصول على آثرها بحيث يظهر للحس أنها آثارها خارقة بنحو من الأنحاء وهو فن الشعوذة.

5- علـــم الكيمـــياء: وهو علم يبحث عن كيفية تبديل صور العناصر بعضها إلى بعض .

قـــال البهائـــي: أحسن الكتب المصنفة التي فى هذه الفنون كـــتاب رأيته ببلدة هرات اسمه (كله سر) من أوائل أسماء هذه العلـــوم، ومن العلوم اللاحقة لها علة الإعداد والأوفاق وهو علم يـــبحث عـــن الارتباطات بين الأعداد والحروف[7]، أما بطرس البـــستاني فيـــرى أن الـــسحر بأنواعه مبنى على علم الهيئة أو التنجـــيم[8]، مهما يكن من أمر فإن أقوى أنواع السحر هو السحر بالرصد، وعادةً ما ينسب هذا النوع من السحر للفلاسفة [9]، وفى هـــذا الـــنوع مـــن السحر يتم الاستناد إلى تداخل الأمور العلوية والـــسفلية فـــى نظام واحد، يرتكز على نفس الأسس التي بالعمل بحسبها يتم التأثير من قِبل السحر فيما يريدونه، ولكن لماذا ينسب هذا النوع للفلاسفة بالذات؟ لفت نظرنا قول ابن خلدون عن جابر بن حيان، ثم ظهر بالمشرق جابر بن حيان كبير السحرة فى هذه الملـــة فتـــصفح كـــتب القـــوم واســـتخرج وغـــاص فى زبدتها واســـتخراجها ووضـــع فيها غيرها من التأليف وأكثر الكلام فيها وفـــى صـــناعة الـــسيمياء كأنها من توابعها، لأن إحالة الأجسام النوعـــية مـــن صـــورة إلى أخرى إنما يكون بالقوى النفسية لا

بالـــصناعة العملية فهو من قبيل السحر[10]. وقد نظرنا فى رسائل ابـــن حيان لعلنا نجد ما يدعم قول ابن خلدون السابق، فوجدنا فى رســالة (إخــراج ما فى القوة إلى الفعل) أن ابن حيان فعلاً قد غــاص واســتخرج ما فى كتب القوم وعلى رأسها كتب بليناس، ووضع نظاماً مبسطاً لتوضيح مسار الترابط بين العلويات والعالم الــسفلي، وهو يرد – أقصد ابن حيان – على من يطعن عليه فى اهــتمامه بهذا العلم قائلاً: يا معشر الناس اسمعوا وعوا واحذروا وابحــثوا واطلــبوا لتفلحوا بهذه الأنوار العالية، وترقوا فردوس العظمة وتخلصوا من هذا الكون الفاسد والعذاب الأليم، فإنه ليس بــراق من أغفل صناعة الفلسفة، لكنه راسب مضمحل إلى أسفل دائمـــاً[11]. وربمـــا قـــول ابن حيان صناعة الفلسفة، هو ما جعل الرصد ينسب إلى الفلاسفة، وهو يرى أن السحر يقوم على العلوم الــسباعية، وهـــى الطـــب، علـــم الـــصفة، علم الخواص، علم الطلسمات، علم استخدام الكواكب، علم الطبيعة، علم الصور .

من كل ما سبق يتضح أن السحر ليس مجرد اتصال بعالم شــيطاني، عالم مدنس خالٍ من كل منطق، السحر علم أو علم ســابق عــن العلم ،إنه مرحلة أولى من مراحل التطور العقلي، وهـــو بدايـــة أولـــية للمنطق الإنساني، يؤكد فريزر ذلك بقوله:

الــسحر هــو أول مظهــر من مظاهر التفكير الإنساني، ومهما تغيــرت أشكال التجارب السحرية ومهما تغيرت ألوان الثقافات والحــضارات، فالــسحر قائم كظاهرة اجتماعية عامة، كما أنه واحد فى جوهرهِ فى كل زمان ومكان، وربما لغة السحر هي ما يجعــل الــسحر واحدًا في جوهره، يقول تودوروف: "إذا كانت الكلمات أفعالاً فإن كل كلمة هي سحر" [12].

السحر نص الحروف والأرقام .

كــل باحث في مجال اللغة يعلم أن الكلمة قادرة على أن تكون الرابط بين حقول مختلفة، بل إنها قادرة على ربط حقول مــن المــستحيل الربط بينها، وما يهمنا هنا ليس فقط معرفة أن اللغــة يمكــنها ذلك، بل ـ وهذا هو الأهم ـ كيف يمكن للكلمة ومن جراء ربطها بين حقول من المستحيل الربط بينها أن تولد أو تنتج تأثيراً في الواقع، وقد نقترب بهذا الكلام من الحديث عن الفاعلــية الرمزية للغة، إلا أن هناك فرقاً بين أن ندرس الفاعلية الرمــزية للغة من زاوية علم النص الأدبي بما أن الأدب رسالة تــصل إلى متلقٍ يفهمها ويستوعبها ومن ثم يتأثر بها، ولا فرق إذا ما درسنا الأدب من هذه الزاوية أن يكون مكتوباً أو منطوقاً، فكــل كلمة اتخذت لها شكلاً تصويرياً لا تلبث أن تأخذ طريقها

إلـــى الـــتلفظ، تلفظاً نعتقد جميعاً أنه يتطابق وطريقة رسم هذه الكلمة، هكذا يصبح للكلمة صوت وشكل أما المعنى فهو قضية أخرى، فسوّسير يؤكد أن المهم في الكلمة لكي تكون متميزة من جمـــيع الكلمـــات الأخرى، ونظراً لهذه الاختلافات تكون حاملة للمعنى، وحتى في حالة كلمة معدومة المعنى، يكمن الفرق بين هـــذه الكلمـــة والكلمـــة في السحر أننا غير متآلفين مع الكلمة السحرية بصورة كاملة من حيث الشكل أو الصوت، ولهذا فهي بـــلا معنى بالنسبة لنا، إنها كلمة ليس لها مدلول مطابق، السحر لغة تعمل في غياب المتكلم، وفي غياب المخاطب، إنه ـ السحر ـ تجـــربة غيـــر مقننة وغير اجتماعية، نعم يعتمد السحر على الانفعال للرسالة، لكنه في حقيقة الأمر انفعال العجز عن الفهم، فذكاء المتلقي لا يدرك ما يحصل له، السحر إيعاز يخضع بشكل غيـــر إرادي كـــل أجهزة وأعضاء المتلقي، هذا الإيعاز لا يمر بالوظـــيفة الافهامـــية، ويحدث رد فعل لا يستند إلى فهم بل إلى خضوع لأمر، تمر الإشارة فيه من الإيصال إلى الفعل، إنه نوع خـــاص مـــن الشيفرات ليس لها قارىء، ولا تواضع يجمع بين قـــراء، شيفرات السحر، مرتبطة برغبة القوة والظهور، السحر لغـــة بلا أنساق تأويلية بلا ركيزة اجتماعية، ورغم أنه لا معنى لهـــا لدينا إلا أنها تثير فينا الرعب، لكن يبقى نظام السحر ككل

الأنظمة الأخرى لا يفسر إلا اللغة، إذ لابد لكل نظام غير لغوي أن يوصف بواسطة اللغة .

إذا كانت الكلمة هي الرابط بين حقول مختلفة، فإنها في السحر بلا شك رابط بين حقول مستحيل الربط بينها "فالسحر يهدف إلى نفس الغايات العملية نفسها التي يهدف إليها العلم، ولكنه لا يحاول تقديم تفسيرات لعملياته بل إنه يفترض وجود روابط خارقة للطبيعة يمكن تشبيهها بأسلاك التليفون تمتد في الكون كله"[(1)]. يمكننا أن نفهم من القول السابق أن السحر هو فن اكتشاف العلاقات أو الروابط واستخدامها، يدعم هذا القول البوني بقوله: "من عرف سر التداخل انفعلت له الأشياء"[(2)]. أين تبدأ معرفة هذا السر؟ من أي حقل يمكن استخدام كلمة تكون رابطاً بين حقول يستحيل الربط بينها؟ ربما نجد الإجابة في قول إخوان الصفاء: "اعلم يا أخي، أيّدك الله وإيانا بروح منه، أن العلم الذي به المعرفة بالأشياء الحادثة والأمور الكائنة التي تقوم وتدوم وتكون عواقبها بحسب موجبات ما يكون من الحركات السريعة والبطيئة، هو ما يجب على الناظر في ذلك الراغب في علمه أن يعرف الأوقات والأحايين التي يكون فيها الابتداء بالأعمال والأفعال بأدق النظر وأصح التأمل، حتى

يعـــرف مـــا هو كائن من ذلك ابتداء، وما تصير عاقبته إليه، وهـــو أن يعـــرف مواضــــع الأبراج الاثنى عشر، والكواكب المـــضيئة، والـــنجوم الـــسيارة، والثوابت والطوالع في الفلك ....إلخ"[3]. علم الفلك هو ما كنا نسأل عنه قبل قليل، ذلك لأن علـــم الفلـــك يستخدم شيفرة التماثل الذاتي للعلوم الأخرى، إنه يكوّن بين كل ظواهر الطبيعة، نسق العلاقات الرقمية المكانية الـــزمانية الأكثـــر دقة وثباتاً، وعن علاقة علم الفلك بالساحر يقول ابن خلدون: "الخاصية تكون في الساحر كلها بالقوة شأن القوى البشرية كلها وإنها تخرج إلى الفعل بالرياضة ورياضة الساحر كلها إنما تكون بالتوجه إلى الأفلاك والكواكب والعوالم العلوية"[4]. وعند الكلدانيين "حين يقوم الساحر بفعل ما، يكون فـــي حالة القيام بفعل سماوي لاستحصال رد فعل يولد انعكاساً لذلك الفعل على الأرض"[5]. ولكي يتضح للقارىء كيفية تفكير الساحر في الأشياء داخل نظام كوني نورد قول بلينوس الحكيم التالـــي "وأنا أخبركم فاسمعوا ما أقول لكم، إن كل شيء فمن الطبائع الأربع التي هي الحر والبرد واللين والرطوبة واليبس، والطـــبائع فـــي كـــل شيء والأشياء متصلة بها وهي متصلة بعـــضها ببعض، كلها تدور في مدار واحد يجمعها نظام واحد يـــدور بهـــا فلك واحد، فاعلها متصل بأسفلها وأدناها متصل

بأقـــصاها، لأنهـــا كانت كلها من جوهر واحد من نطفة واحدة يجمعهـــا طـــبع واحـــد لا اخـــتلاف فـــيه حتى عرضت فيه الأعـــراض، فتبايـــنت أجـــزاء ذلـــك الجوهر وتفرقت الخلق باخـــتلاف تـــركيب الطـــبائع ووقعت عليها الأسماء المختلفة، لاخـــتلاف الأعـــيان والـــصور، والجوهر، وإن كانت مختلفة بالتـــركيب فإنهـــا متصلة منفصلة، قابلة بعضها بعضاً، دافعة بعـــضها بعضاً، متنقلة بعضها إلى بعض بائتلافها واختلافها، مستدعية أشكالها باتصالها بها دافعة أضدادها بخلافها لها، هذا سر العالم ومعرفة أصول الطبائع"(6). تكمن أهمية قول بلينوس الـــسابق أنـــه يشرح وبشكل كامل قول البوني "من عرف سر التداخل انفعلت له الأشياء" .

دعونا نُعدْ ترتيب ما سبق، السحر هو فن تسخير الأشياء، وتـــسخير الأشـــياء يعتمد على معرفة سر التداخل بين الأشياء، علـــم الفلـــك هو الحقل الرابط بين كل أشياء الكون، بما أن كل الأشـــياء من جوهر واحد ومن نطفة واحدة يجمعها طبع واحد، هـــذا الطبع عرضت فيه الأعراض فأصبح أربعة: نار، تراب، هواء، ماء، حينها تباينت أجزاء الجوهر في خلق مختلفة فوقعت علـــيها الأســـماء المختلفة، والتحكم في أجزاء الجوهر يتم من

خلال معرفة قانون التماثل والاختلاف، وكل الكتابات عن السحر من فريزر إلى موس تتحدث عن قانون التجاور، وهو يستند إلى القول بأن خصائص الجزء تحتوي خصائص الكل واستناداً إلى هذا الفهم، فإن أسنان الإنسان وأظافره ولعابه وعرقه إنما تمثل الإنسان نفسه، يقول موس: "في السحر إن ماهية الشيء تخص الجزئيات كما تخص الكل"[7]. وقانون المشابهة يستند إلى مبدأ "الشبيه يدعو الشبيه وله أثر في إيقاع الضرورية"[8]. وهذا القانون يفهمنا أن صورة الشيء لها أثرها بالضرر أو النفع على موضوعها، ومن ثم إذا قام الساحر بعملياته السحرية، وأطلق تعاويذه على صورة أو تمثال أو دمية، فإن لذلك أثره على الشخص موضوع الصورة، أما قانون الضد فيعمل على القول "بأن الشبيه يعمل على ذهاب الشبيه كي يحدث الضد أو العكس".[9]

لن نتمكن من مقاربة لغة السحر، ما لم نتوقف عند قانون التماثل والاختلاف، وعلاقته بعلم الفلك، وليكن تركيزنا ها هنا على خطوط الاتصال مع الإنسان، يرى فيلون "أن هناك ارتباطاً بين اللوغوس والعدد سبعة، فالعالم المعقول مركب من سبعة حدود، هي السماء، الأرض، الهواء، الفراغ، الماء، النفثة

(العقــل)، (الــنور) [10]، وعنده أن العدد سبعة هو مبدأ عالم المــثل، ويأخــذ العــدد ســبعة أهميته من السبع السيارة وهي الــشمس، القمــر، المريخ، عطارد، المشتري، الزهرة، زحل، فالعــالم كالمدينة الكبيرة رؤساء ورعية، الرؤساء هم الكواكب والــنجوم في السماء، والرعية هي الطبائع التي تحت فلك القمر وفــي الهواء حول الأرض، وفيما يخص الإنسان وعلاقته بهذه الكــواكب تبدأ من تكّون النطفة ويختص بها زحل، واتخاذ شكل العــين والأنف والأذنين يتم في قسم المشتري، تصور الصورة فــي قسم المريخ، ظهور الحياة وانعقاد العظام في قسم الزهرة، بدء الحركة في قسم عطارد، يبيض الشحم ويحمر اللحم في قسم القمــر، زحــل يخــتص بالقوة الذاكرة، المشتري القوة العاقلة، المــريخ القــوة العــصبية، الشمس القوة المفكرة، الزهرة القوة الوهمــية، عطــارد بالقوة الخيالية، القمر بالقوة الحسية، أما إذا خرج الإنسان للوجود فأخلاط الجسم أربعة وهي الصفراء ولها من العناصر النار ومن الفصول الصيف ومن الأعضاء القلب، الــسوداء ولها من العناصر التراب ومن الفصول الخريف ومن الأعــضاء الأنثيان، الدم وله من العناصر الهواء ومن الفصول الــربيع ومن الأعضاء الكبد، البلغم وله من العناصر الماء ومن الفــصول الــشتاء ومن الأعضاء الدماغ، وإذا انتقلنا إلى علاقة

الأبراج بالكواكب، نجد أن لكوكب الشمس برج الأسد وهو برج ناري، ولكوكب القمر السرطان وهو هوائي، وللمريخ الحمل والعقرب والأول ناري والثاني هوائي، وللزهرة الثور والميزان، الأول ترابي والثاني هوائي، ولكوكب عطارد الجوزاء والعذراء، الأول هوائي والثاني ترابي، ولكوكب زحل الدلو والجدي الأول هوائي والثاني ترابي، وأما المشتري فله الحوت، والقوس، الأول هوائي والثاني ناري، وفيما يخص الجهات الأربعة، المغرب ناري، المشرق هوائي، الجنوب مائي، الشمال ترابي، ربما كل ما سبق يعطي للقارىء فكرة أولية فقط عن اشتغال هذه المنظومة في إطارها الكوني، أما عن كيفية عملها فنترك القول في ذلك لجابر بن حيان، إذ يقول: "وعمل العلويات يكون الشيئيين لا غير، وهما الرصد* والبخور، فأما الرصد فإن ننتظر نزول أي كوكب أردت إلى أي درجة أردت لعمل ذلك الشيء بعينه، أما البخور فلكل كوكب بخوران أحدهما للمماثلة والآخر للمقابلة (نتذكر هنا قول فريزر وموس) ، فالمماثلة أن يكون الكوكب في درجة بطبعه، إن كان الكوكب بارداً أو يابساً كانت رطبة أو يابسة، وإن كان حاراً كانت حارة، وكذلك إن كان رطباً وفي المقابلة ضد ذلك سواءً يكون الكوكب حاراً والدرجة حارة والبخور حاراً والفعل

بـــارداً"[11]، ولكن كيف يتم الربط بين كل هذه الخيوط في نظام فعـــال؟ إنـــه ما يُسمى بالعمل الذي هو في حقيقة الأمر لاشيء ســـوى اللغـــة "إن المعرفة السرية معرفة عميقة"، وذلك أن ما يوجد تحت السطح هو وحده الذي قد يظل مجهولاً لفترة طويلة. وبـــناءً على ذلك، فإن الحقيقة ستكون هي ما لم يقل، أو هي ما قـــيل بطريقة غامضة، ويجب أن تفهم في ما هو أبعد من ظاهر النص، "إن الآلهة تتكلم "تقول اليوم الكائن يتكلم" عبر إرساليات هيـــروغلفية ومليئة بالألغاز"[12]، وبينما كان الشيء صحيحاً إذا كـــان بالإمكـــان شرحه، فإن الأمر أصبح عكس ذلك، فالشيء الـــصحيح هو أساساً ذاك الذي لا يمكن شرحه، كانت العقلانية الكلاسيكية (في أوروبا) ترى البرابرة قوماً لا يتكلمون بشكل سليم "وهو ما يشير إليه الجذر الاشتقاقي bcerbaros الشخص الـــذي بـــه عَيٌّ في النطق"، كان قساوسة هؤلاء البربر يمتلكون المعـــرفة المتوغلة في الغرابة، والفكرة الشائعة تقول إنهم كانوا أعلى علماً بالروابط السرية التي تجمع بين العالم الروحي وبين عالم الكواكب، وبين ما يجمع هذا الأخير بالعالم الأرضي، وهو مـــا يعنـــي أن التأثير على كوكب ما يؤدي إلى التحكم في سير النجوم وسير النجوم يؤثر في مصير الكائنات الأرضية، كما أن العملـــيات السحرية على صورة إله ما تجبر هذا الإله على أن

يسير وفق إرادتنا، فما يجري في السماء شبيه بما يجري في الأرض، لقد أصبح الكون صرحاً هائلاً من الثلوج حيث إن كل شيء مفرد يعكس ويدل على كل الأشياء الأخرى"[13]. إن الفكر الهرمسي يحول مسرح العالم كله إلى ظاهرة لسانية ويحرم اللسان في الآن نفسه من أية سلطة إبلاغية، فبدءاً من اللحظة التي تنتفي فيها الخطية الزمنية التي يتحدد نظامها من خلال الروابط السببية فإن الواقع سينقلب على نفسه وهو ما يحدث، في السحر، وهو ما يحدث أيضاً في الفيلولوجيا / فالمبدأ العقلاني: تعلق اللاحق بالسابق سيعوض بتعلق السابق باللاحق"[14] لقد أصبح العالم نصًّا كبيرًا من الإشارات والرموز، والساحر هو القادر على كشف العلاقات بين هذه الإشارات والرموز، نص العالم، نص غامض، الكلمة بحسب فيلون دواء للشر، إنها تزجي الشر، ربما يصدر هذا الكلام عن الكلمة من وجهة نظر دينية، أما في السحر فالكلمة هي للشر أو تجلب الشر، كما تجلب النفع، كلمة السحر ليس لدينا لها مدلول مطابق، وربما تضرب هذه الحكاية التي سنوردها مثلاً لهذه الكلمة التي ليس لها لدينا مدلول مطابق (يحكي أحمد بن الطيب السرخسي أنّه كان قائماً بين يدي المعتضد فدخل إليه بعض الخدم ، فقال بالباب رجل يصيح نصيحة: وقد قلنا له ماهي؟ فقال: لا أقولها

إلا للخلــيفة فقــال الخليفة: لعل له ظلامة أو حاجة، فراجعوه، فكــرر الكلام إلى أن أمر بإدخاله، فقال له: ما نصيحتك؟ قال: معي رقية تحبس السم، فقال المعتضد: هاتوا عقربا، قال: فكأنما معــدة لهــم، فجــاءوا بعقرب في الوقت فطرحت على خادم، فلــسعته فصاح، فرقاه الرجل، فسكن ما كان يجده الخادم، فقال لأحمــد بن الطيب، اكتب هذه الرقية، وأمر له بثلاثمائة دينار فأملاها أحمد بن الطيب علينا، وهي أن تأخذ حديدة، وتمررها من أعلى اللسعة في البدن إلى موضع اللسعة، كأنك ترد شيئاً وتقــول: "بــسم الله لــو مــر سر لومر بهل تنبه تنبه كرورا باكرورابا، ابهتج ابهتج بهشترم بهود اله مهراشترم لوقه قرقر سفاهة"، قال أبو الحسن: وقد جربتها على العقرب مراراً كثيرة فــنفعت، وســبيلها أن تجــرب في غير ذلك من السموم"[15].

نلاحــظ أن نــص الرقية قد بدأ بقوله بسم الله أما باقي الكلام فغيــر مفهــوم، ولــيس لدينا له دلالة مطابقة، ورغم عدم فهم الملــسوع أو الحاضرين إلا أن هذه الحروف قد فعلت فعلها، وربمــا أن قائلها نفسه لا يعلم ما تعنيه تلك الكلمات بما أن أبا الحسن قد جربها وقد نفعت وهو لا يفهم معناها، تؤكد أسطورة رع وإيزيس، "أن إيزيس وضعت ثعباناً مقدساً على هيئة حربة وحــين مر به رع في جولته اليومية لدغه الثعبان، ولم توقف

إيــزيس مفعــول السحر حتى عرفت من الملك اسمه المقدس، الــذي أصبحت بمعرفته سيدة الأرض، وقد شفت إيزيس ولداً ملــدوغاً بتلاوة بعض الكلمات التي علمها إياها الإله (سب) لكــي تــبعد الــسم عنها"[16]. هل لكلمات الإله (سب) علاقة بكلمــات الرقية فى الحكاية؟ لا ندري على وجه التحديد خاصة وأننا لا نستطيع الربط بين الكلمات السابقة ولغة مصر القديمة، لكنــنا نــستطيع الــربط بين نص الرقية في حكاية ابن الطيب، ونصوص أوردها البوني في كتابه شمس المعارف الكبرى مثل:

بهال أهيل شلع شلعب شالع

طهي طهيب طبطبوب بصطت

أنوخ بتملخ وبيروخ برخوا

بتمليخات شموخ شميخ تش

أيــضاً في تعويذة إغريقية لاكتشاف لص كتبت متأخرة في القــرن الــرابع بعد الميلاد نجد هذه الكلمات "أستحلفك بالأسماء المقدســة أن تظهر اللص الذي سرق كذا وكذا، خلخاك، خلقوم، خــيام، خــار، خــروم، زبار، بيري، زبركوم، خرى، كريوب، فاريــبو"[17]. ويمكننا أن نؤكد أن الرابط بين كل التعاويذ السابقة

هــو علاقتها بالأسماء، وأهمية الاسم في أعمال السحر تأتي من وجهــين الأول استدعاء الفاعل والثاني تعريف الفاعل بالمفعول بــه، ومــثال تعريف الفاعل بالمفعول به "إذا أردت رمد عدو أو ظــالم، فخــذ شــمع كرة وصوّر فيه تمثالاً على صفة من تريد وارســم علــيه الخاتم مع اسم المطلوب وأمه، وافقأ عيني التمثال بشوكتين وضَعْه في قدر أسود وفيه جير طفيء، ورش عليه قليلاً ســارب الحمام، وادفن القدر قريباً من مستعرٍ النار فإن المعمول لــه يــصيح الــنار النار وتؤذيه عيناه بحيث لا يكاد ينظر شيئاً، ويستغيث من شدة الوجع ولا تبقيه أكثر من سبعة أيام فإن المعمول له يموت"[18]. وهذا الختم الذي تحدث عنه البوني عبارة عن كتابة مــصورة فيما يخص الخير وأرقام فيما يخص الشر مضاف إليها هــذه الأسماء "شمخيال خال إسرافيل بلويائيل سيضطرون توكلوا ياخــدام هــذه الأســماء المباركة بكذا وكذا"[19]. ونجد مثل هذه الوصفات عند الإغريق والرومان وأوربا والقرون الوسطى فيما بعد، وهذا مثال من العصر الروماني – اليوناني (إذا أراد محب أن تــبادله امــرأة هذا الحب عليه أن يضع تمثالين شمعيين واحد علــى هيــئة عريس أما الآخر فعلى هيئة امرأة تكون في وضع ســجود علــى ركبتيها ويداها موثوقتان خلفها، أما الرجل فيقف قبالــتها وســيفه على رقبتها على ساقي المرأة التمثال يكتب عدد

كبيــر من أسماء الشياطين، وبعد أن يتم المحب هذا، يأخذ ثلاث عشرة إبرة برونزية ثم يغرسها في أطرافها ويقول: "أنا أخترق – يذكــر اســم المــرأة – فربما تفكر فيه"، عليه بعد ذلك أن يكتب بعــض كلمات القوة على لوح رصاص يربط بالتمثالين بخيط به ثلاثمــئة وخمس وستون عقدة يدفن كلاً من التمثالين واللوح في مقبرة شاب توفي حديثاً أو ذبح عنفاً، عليه أن يتلو تعويذة طويلة إلــى آلهــة الجحــيم فلــو فعل هذا بالطريقة الصحيحة سيكسب عواطــف المــرأة"[20]. نلاحظ في كل الأمثلة السابقة وحدة عمل الــسحر، الكلمــات، الأفعال، المواد المستخدمة، في كل العصور وإلى يومنا هذا ونلاحظ أن الأمر يتعلق في كل مرة بتعويذة هي الواســطة التي تنقل التأثير الفعال للعمل السحري، وتتلى التعويذة أثــناء عمل السحر، وربما في السحر يختلط الفن بالتقنية، فنص الــتعويذة لا يــتجه إلى الإيصال، بل إلى الفعل ولا يسعى نص الــتعويذة إلــى تواضــع يجمــع بين قراء. إنه نوع خاص من الــشيفرات ليس لها قاريء وهو لا يسعى إلى انفعال الموجه إليه بقــدر مــا يسعى إلى الفعل فيه، نص التعويذة يقع خارج سيطرة المــستقبل، وهــو يخــضع بشكل لا إرادي كل أجهزة وأعضاء المتلقي، التعويذة في السحر لا تمر بالوظيفة الإفهامية، إنها تحدث رد فعــل لا يــستند إلى فهم بل إلى خضوع لأمر، التعويذة في

الــــسحر ليست رسالة بل موضوع، يتعلق الأمر في نص التعويذة بالأعــداد وبحــــروف الأبجدية إنها تكون نسق النص السحري، تنقــسم الحروف بحسب العناصر الأربعة كالآتي (حروف نارية أ، ه، ط، م، ف، ش، ذ، حــروف ترابية ب، و، ي، ن ص، ث، ض، ، حروف هوائية، ج، ز، ك، س، ق، ث، ؟، حروف مائية د، ح، ل، ع، ر، خ، غ) [21]، وبحـــسب البوني تنقسم الحروف إلـــى ظلمانـــية ونورانية، الظلمانية أربعة عشر حرفاً، وهي هذه يجمعهـــا قولك غض شبح ثيب خذ ورد فظ – وتنقسم إلى قسمين دنـــي وأدنـــى فالدنـــي منها سبعة يجمعها قولك ذو قضب غث، والأدنـــى ســـبعة يجمعهـــا قولك خشنيخ تظز، ولكل حرف من الحروف النورانية ما يقابله من الحروف الظلمانية، وأما الحروف النورانـــية فـــيجمعها قـــولك طرق سمعك النصيحة والأعداد من أســـرار الأقـــوال كما أن الحروف من أسرار الأعمال والأفعال "واعلـــم أن الحروف لا وقت يحصرها وإنما هي تفعل بالخاصة لمـــن شـــاء الله والأعداد تفعل بالطبع وهي مرتبطة بالاختيارات العلويات"[22].

يـــرتبط كل شيء أو رمز من الرموز المستخدمة في اللغة بقـــيمة عدديـــة، وقـــد يوصلنا تكراره في الجمل والعبارات إلى

حساب ذي معنى مجازي، تتكرر فيه الأعداد بصفة منتظمة مؤكدة بهذه الكيفية أهمية هذه الأعداد من الناحية السحرية، ونضرب مثالاً على المعنى الرمزي للحروف العربية "حرف الألف مثلاً معناه الثور الفحل أو الرئيس، كما يرمز للأول من الشهر القمري، أما حرف الباء فمعناه البيت وهو أيضاً البيت الثاني من بيوت الهلال في الشهر القمري، أما حرف الجيم فيرمز إلى الجمل، ويرمز حرف الدال إلى دلالة الخيمة أو الباب .... إلخ"[23]، والحروف الهجائية العربية إلى جانب رموزها الفردية تمثل منازل وبيوت القمر خلال الشهر العربي من أوله إلى نهايته، وكل حرف من الحروف الهجائية العربية يرتبط بعدد، وأن الجمل والعبارات تصبح بهذا الحساب أشبه بمعادلات رياضية، "فعالم العرش أعداد، وعالم الكرسي حروف، فنسبة الحروف للأعداد كنسبة الكرسي للعرش، فآخر مرتبة الحروف أول مرتبة الأعداد وآخر مرتبة الأعداد أول مرتبة الحروف، فبسر الأعداد فهم السر العقلي الرباني، وبسر الحروف فهم سر الروح الروحاني"[24]، والعلم الذي تظهر به الحروف سر قدرتها السحرية يسمى استنطاقاً وهو مراحل هي:

1- التفصيل والمثال عليه، حرف الألف: وعدده 1، تفصيل

الاســـتنطاق بـــه ا ل ف، والعدد من ذلك (1) بحساب الجمل الصغير، وأما بحساب الجمل الكبير فهو 111.

2- التكسير لكل اسم حروف وأعداد، ولكل عدد وفق، ومن جمـــع بين حروف الاسم وعدده في وفق فقد وفق لكشف الـــسر المخزون والعلم وهناك ثلاث أنواع من التكسير، التكسير الصغير والتكسير المتوسط، والتكسير الكبير .

3- البـــسط: ومثال عليه: غ 1000، ظ 900، ض 800، س 60، ل 30 وهكذا .

والوفـــق هو مربع مقسم إلى خانات يوضع في كل خانة عـــدد بحيث يصبح مجموع الأعداد رأسياً متساوياً مع مجموع الأعـــداد أفقـــياً ووترياً، وهناك علم خاص يسمى علم الأوفاق، ومثال عليه وفق حرف الجيم

4	9	2
3	5	7
8	1	6

مما سبق يمكن الآن أن نفهم ما كان غامضاً في التعاويذ الآتية من السحر الرسمي .

"إذا أردت تألـــيفاً لا ينفك، ابسط اسم الطالب والمطلوب وحـــرف الألـــف عدده واربط الجميع يوم الأحد والشمس في الأســـد، واكتب الحروف في جام زجاج، أو على خرقة حرير وبخـــرها واكـــتب خاتم حرف الألف مع الكتابة وتنجم وتحمل فإن المعمول له لا يصبر عنك ساعة"

36	21	34
35	27	39
40	23	38

"إذا أخـــذت حروف بسط من الحروف الظلمانية ومزجتها بحروف اسم الشخص في شقفة نيئة والقمر في محاقه ودفنتها في قبر منسي فإن الهموم والأحزان تبتسط على قلبه من غير سبب".

نلاحظ في التعاويذ السابقة ارتباط حروف اسم الضحية، حـــرف الهجاء، الأعداد، الكواكب، زمن العمل، العمل نفسه، وهذا ما تم سرده على طول سطور هذه الورقة، وربما أصبح واضـــحاً بالنـــسبة للقاريء كلمات مثل حروف بسط ظلمانية حـــروف اسم الشخص، القمر في محاقه وارتباط هذه الكلمات بالعمل السحري وفي النهاية لابد من الإشارة إلى استخدام هذه اللغة السحرية في تعاويذ السحر الشعبي .

هــذا الطلسم أحد تعاويذ الربط في السحر الشعبي تقول يكتب على قفل من حديد قبل أن يقفل، ثم يقفل ولا ينحل هذا الربط إلا بفك القفل وهو:

1298411	توكلوا يا خدام
11317261	هذا سوس توس
1198413	الطلسم
11317264	بعقد ذكر
سرميوس برهيولا	كذا ابن كذا

وفـــي تعــويذة لمنع المرأة عن الزواج "يكتب يوم السبت ســاعة زحل في كاغد أزرق بالقطران وصورها بشكل صورة ثــم يكــتب علـــى الكاغد عقدتك يا فلانة عن الزواج ثم تبخر بالحلتــيت والــثوم والكبـــريت وتعزم بأسماء القمر سبعين مرة معكوســـة وكل مرة تقول عقدتك يا فلانة عن الزواج لا تتزوج حتـــى تقوم أهل القبور إنك ميت وإنهم ميتون، اكتب المربع في ظهــر الصورة وضعها في قبر مهجور فإنها لا تتزوج أبداً إلى يوم القيامة

م ا ن ع

ا ن ع م

ن ع م ا

ع م ا ن هذا هو الخاتم

تبقى كل التعاويذ الشعبية السابقة في إطار اللغة السحرية لغة الحـــروف والأرقام ولا تخرج عنها، وكما تعمل اللغة العادية داخل نظـــام التـــشابه والاخـــتلاف تعمل لغة السحر داخل قانون التشابه والاخـــتلاف، وكما أن اللغة العادية تعمل داخل محوري المجاورة والاستبدال، تعمل لغة السحر داخل هذا القانون، أيضاً ثنائيات اللغة السحرية هي نفسها الثنائيات الضدية التي تتحكم في النظام اللغوي، مـــع الفارق طبعاً فيما يخص ربط معنى الرسالة والمراد تحقيقه من ورائها، وكما بينا سابقاً تعمل هذه اللغة داخل نظام عام يشمل الكون كله، وهي في نفس الوقت أداة توصيل ما بين عوالم هذا الكون، إن هـــذه الدراسة تعد نواة لدراسات أكبر حول هذه اللغة وحول طريقة عملهـــا ومقارنـــتها مع مثيلاتها في أوربا وأمريكا اللاتينية وإفريقيا والوقـــوف عـــند اركولوجيا هذه اللغة وكيف ولماذا لم يتم إلى اليوم معرفة طريقة لخلق لغة كونية يتكلمها جميع البشر في حين استطاع السحر إيجاد هذه اللغة منذ أمد بعيد جداً.

* إخراج ما فى القوة إلى الفعل

الطبيعة

حركة ـــــــــــــــــــ سكون

↓

حرارة ـ برودة ـ يبوسة الجير

↓

الحيوان النبات الجير

الكواكب

*** الشمس** سراج الأفلاك ولولاهالبطل الفللك بالبرد ولم يكن .	*** المريخ** يليها فى الحماء لأنه بطبعه حار وهو قريب منها .	*** المشتري** حراراته وسط فلا هو فى حماء المريخ ولا برد زحل
*** زحل** أقلها حرارة لبعده عنها .	*** الزهرة** تقارب المريخ فى الحرارة.	*** عطارد** يشبه المشتري فى حراراته.

القمر .

يشبه زحل فى قلة الحرارة فيه .

البروج .

- الحمل والأسد والقوس ← بروج نارية حارة يابسة .
- الثور والعذراء والجدي ← بروج أرضية باردة يابسة.
- الجوزاء والميزان والدلو ← بروج هوائية حارة رطبة .
- السرطان والعقرب والحوت ← بروج هوائية حارة رطبة.
- الشمس ← الأسد .
- القمر ← السرطان .
- الحمل والعقرب ← للمريخ .
- الجوزاء والعذراء ← عطارد .
- الدلو والجدي ← زحل .
- الحوت والقوس ← المشتري .

طبائع البلدان

انقسم الناس فى طبائع البلدان إلى قسمين :

القسم الأول: قسم طبائع البلدان بقسمة الطبائع الأربع (النار - الهواء - الماء - الأرض)

القسم الثاني انقسم قسمين:

الأول: قسّمها حسب تقسيم الكواكب السبعة .

الثاني: قسّمها اثني عشر بحسب البروج .

أصحاب الطبائع جعلوا: المغرب من فعل الحرارة - المشرق للبرودة - الشمال لليبوسة - الجنوب للرطوبة .

أصحاب الكواكب جعلوا: المشرق لزحل - الشمال للمشتري - الغرب للشمس والمريخ - المواضع المعتدلة الفاعلة لكثرة العفونة للزهرة - البلد الذي يكثر من تغييره من طبع إلي طبع لعطارد - المواضع المظلمة من بطون الأرض للقمر .

أصحاب البروج جعلوا: البلاد المعتدلة للحمل - البلاد التي يكثر فيها الحروب للثور - مواضع الفيافي والمسالك الجوزاء -

مواضـــع المـــياه والبخار للسرطان – مواضع الأحراق والحرارة للأسد – الصحاري والعمارة للعذراء – الأماكن بين المدن للميزان – الأنهار الكبار العقرب – وعلى مثل ذلك الأربعة الباقية .

النجــوم

1- زحــل: اعلم أن جميع السواد والحار ومجمل الأرضي فــي الطــبع والحــامض والمر وما شابه ذلك، والبلدان الكثيرة الوباء من أقسام زحل البطىء المشي .

2- المــشتري: الطعــوم الطيــبة والروائح الذكية المعتدلة، والحلو المعتدل هو من أقسام المشتري .

3- المــريخ: جمــيع الأشياء الحمر الحادة الرائحة والذبائح وفــورة الــدم وما جانس ذلك، ومن الصناعات الإمارة وقــواد الجيش والجلادون والحدادون والوتادون وجميع أعمال النار وأشبه ذلك من أقسام المريخ .

4- الــشمس: الأشــياء المشرقة النيرة والملك ونشوء العالم ونفــسه ومــاؤه وحــياته، ومن الأشجار الطيبة الحسنة كاللوز والجوز وجميع الأشياء الدهنية .

5- الزهرة: جميع الأشياء الزاهرة والنيرة والمشرقة السالكة مــع نــورها وبهائها مسلك الحسن والجمال من النساء خاصة .

6ـ عطـــارد: الحب والدعابة والسرعة، وكل شيء له مكر وحيلة، ومن الصناعات الأشياء العسرة كالكتابة والهندسة وعلوم الصور وجيع الآلات اللطيفة والدقيقة .

7ـ القمـــر: الكذب والنميمة والظلم والسرعة وقلة الصبر، لـــه من الأشياء الظلمة، ومن الناس ذوو الرياء وأهل المـــصائب وأهـــل العاهـــات، ومن الأشجار الحشيش والـــسموم ومـــن الأيام أشرها وأقبحها يوم الإثنين يوم العقد والغيبة والأسفار وظهور الفتن والآفات .

العلوم السباعية

1. الطبّ 2. علم الصفة . 3. علم الخواص.

4. علم الطلسمات . 5. علم استخدام الكواكب. 6. علم الطبيعة.

7. علم الصور .

الأوائـــل فـــى صـــناعة الطـــب أن تعلم أن الاستقصات الأربعة: الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة .

والعناصر أربعة: النار، الهواء، الماء، الأرض .

الفصول أربعة: صيف، وخريف، وشتاء، وربيع .

الأخلاط فى بدن الإنسان أربعة: الصفراء، السوداء، البلغم، الدم.

الأعضاء المهمة أربعة: الدماغ، القلب، الكبد، الأنثيان .

الصفراء: لها النار – الصيف – القلب .

السوداء: لها الأرض – الخريف – الأنثيان .

الدم: لها الهواء – الربيع – الكبد .

البلغم: لها الماء – الشتاء – الدماغ .

الطويل كله من قسم الحار، والقصير من قسم البارد .

الدقيق من قسم اليابس، الغليظ من قسم الرطب .

أما العلويات واستخدامها فكلام لاهوتي عظيم، والكلام أيضاً فيه نادر جداً صعب ممتنع الوجود، إلا لذوي العقول البالغة التامة وذوي الرياضة والفوائد الكاملة، وإلا هلك الكلام ولم يعلم ما هو .

وعمل العلويات يكون لشيئين لا غير، وهما الرصد والبخور .

فأمـــا الرصد فأن تتنظر نزول أى كوكب أردت إلى أى درجة أردت لعمل ذلك الشىء بعينه .

وأما البخور فلكل كوكب بخوران أحدهما للماثلة والآخر للمقابلة، فالمماثلة أن يكون الكوكب فى درجة بطبعه، وإن كان الكـــوكب بارداً كانت الدرجة باردة، وإن كان حاراً كانت حارة، وكـــذلك إن كـــان رطـــباً أو يابـــساً كانت رطبة يابسة، ويكون الكـــوكب حاراً .. والدرجة حارة والبخور حاراً والفعل بارداً، وذلك الأول للاستجلاب، وهذا الثاني للنفي .

بخور زحل للماثلة فى البرودة واليبوسة ـ الكافور البذر قطونا ـ الكركم ـ قشور زبد البحر ـ بعر الضب .

بخور زحل للمقابلة الحارة اليابسة وحب البيلسان والمسك فقط، فإن زيد فالفلفل .

بخـــور المـــشتري للماثلـــة الحارة الرطبة ـ الجرجير، العنبر، الأنيسون، الأشق والزعفران .

بخـــور المـــشتري للمقابلـــة الباردة اليابسة مثل البخور المذكور فى باب زحل البارد اليابس سواء.

والـــبخور يجـــب أن يكون مسحوقاً مختلطاً ببعض إلا ما كان منه معجوناً فإنه غير ضار أن يبخر به على انفراد .

حـــد الـــصنعة أنهـــا الآلة الموصلة إلى استغناء الإنسان بنفسه، من سواه، فى المكاسب من جهة غير معتادة .

الحرارة أ ه م ف ش ذ

البرودة ب و ي ص ت ض

اليبوسة ج ز ك س ق ث ظ

الرطوبة د ح ل ع خ غ

إن هذه الحروف قد توجد فى كل موجود فى العالم .

المراجـــع

1. ما وراء التاريخ ـ وليام هاولز ـ ت د. أحمد أبوزيد ـ دار النهضة العربية 1984 بيروت .
2. شمس المعارف الكبرى ـ أحمد بن علي بن يوسف البوني ـ المكتبة العلمية الفلكية ـ بيروت .
3. رســائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء ـ المجلد الرابع ـ دار صادر ـ دار بيروت ـ بيروت 1957 م .
4. مقدمة ابن خلدون ـ دار الجيل ـ بيروت .
5. علوم البابليين ـ مرغريت روثن ـ ت د. يوسف حَبّى ـ دار الرشيد للنشر 1980 .
6. سر الخليقة وصفة الطبيعة ـ بليناس الحكيم ـ تحقيق أورسولا ايسر ـ معهد التراث العلمي العربي ـ جامعة حلب ـ 1979 .
7. علــم الاجتماع والفلسفة ـ د. إسماعيل قباري محمد ـ الجزء الأول ـ دار طلبة العرب ـ بيروت الطبعة الثانية 1968 .
8. المصدر السابق .
9. المصدر السابق .
10. الآراء الدينــية والفلــسفية للفيلسوف الأسكندري ـ إميل برهييه ـ تــرجمة د. محمــد يوســف موسى، د. عبد الحليم النشار ـ شركة مكتبر ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ـ 1954 .

11. مختار عن رسائل جابر بن حيان ـ جابر بن حيان .
12. إمبرتوإيكو ـ ترجمة سعيد بن كراد ـ موقع الأستاذ سعيد بن كراد
13. المصدر السابق .
14. المصدر السابق .
15. نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة ـ أبى علي الحسن بن علي التنوخي ـ تحقيق ـ عبود الشامجي ـ 1971 .
16. السحر في مصر القديمة ـ واليس بدج ـ ث د. عبد الهادي عبد الرحمن ـ سينا للنشر ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ الطبعة الأولى 1989 .
17. المصدر السابق .
18. شمس المعارف الكبرى .
19. المصدر السابق .
20. أصل الأشياء ـ جولياس أ. لبس ـ ث سعدية غنيم ـ سلسلة الألف كتاب ـ دار الحمامي للطباعة ـ 1965
21. شمس المعارف .
22. المصدر السابق .
23. الفن الشعبي والمعتقدات السحرية ـ سعد خادم ـ مكتبة النهضة المصرية .
24. علم الحروف وأقطابه ـ د. عبد الحميد صالح حمدان ـ مكتبة مدبولي القاهرة، الطبعة الأولى 1990 .

25. شمس المعارف الكبرى .
26. مراجع المدخل.
27. ابن المقفع – كليلة ودمنة – منشورات دار البيان بيروت.
28. القزويني – زكريا بن محمد بن محمود – عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات – دار الكتاب اللبناني بيروت.
29. الجيطالي – أبي طاهر إسماعيل بن محمد – قناطر الخيرات – تحقيق محمود خليفة النامي – القسم الأول – مكتبة وهبه – الطبعة الأولى 1965.
30. السحر من منظور اثنولوجي – مجموعة دراسات – ترجمة محمد أسليم – مطبعة سندي 1999.
31. الرازي – مفاتيح الغيب .
32. ابن خلدون – عبد الرحمن بن محمد –مقدمة ابن خلدون – دار الجيل بيروت.
33. الطبطبائي – محمد حسين – الميزان في تفسير القرآن – المجلد الأول – مؤسسة الاعلمي للمطبوعات – الطبعة الثالثة .
34. البستاني – بطرس – كتاب دائرة المعارف – دار المعرفة بيروت.
35. المصدر السابق.
36. مقدمة ابن خلدون – مصدر سابق.

37. ابــن حــيان – جابــر – مختار من رسائل جابر بن حيان – عني بتصحيحها ونشرها ب. كراوس – مطبعة المثني بغداد .

38. السحر من منظور اثنولوجي – مصدر سابق.

الطب والأسطورة

تروي الأسطورة تاريخاً مقدساً وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن البدايات تذكر كيف خرج واقع ما إلى حيز الوجود، بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة، سواء كان ذلك الواقع كلياً مثل، الكون، أم جانباً منه، كأن يكون جزيرة أقام فيها الناس، أم أنواعاً من النبات، أم سلوكاً إنسانياً، أم مؤسسة اجتماعية [1] هذا ما ترويه الأساطير، لكن ما يهمنا هنا هو، ما الذي تعنيه الأساطير، ما الذي يتعلمه الإنسان عند استماعه للأساطير تروى أو الذي يمكن معرفته عن طريق الأساطير، يشير مرسيا إيلياد إلى أن " معرفة الأساطير إنما تعني التعرف على سر أصل الأشياء، بتعبير آخر، لا يتعلم المرء عن طريق الأساطير كيف أتت الأشياء إلى الوجود فحسب، بل يتعلم المرء أيضا أين يجد تلك الأشياء، وكيف يجعلها تتجلى، من جديد، عندما تتوارى عن الأنظار[2]، هناك تقليد جارٍ يميز بين الأسطورة والحقيقة التاريخية يتضمن معنى أن أي شيء يصنف كأسطورة لا يستحق التصديق، ولكن الإنسان التاريخي نفسه عندما لا يجد مساعدة من التاريخ يلجأ

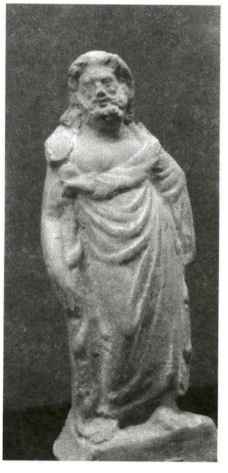
إلى الأسطورة كما في موضوع هذه الورقة، فابن خلدون يعرف صــناعة الطب "بأنها تنظر في بدن الإنسان من حيث المرض والـصحة فيحاول صاحبها حفظ الصحة وبرء المرض بالأدوية والأغذيــة بعــد أن يتبــين المرض الذي يخص كل عضو من أعضاء البدن، وأسباب تلك الأمراض التي تنشأ عنها، وما لكل مــرض مــن أدوية مستدلين على ذلك بأمزجة الأدوية وقواها، وعلى المرض بالعلامات المؤذنة بنضجه وقبوله الدواء أولاً في أنــسجته والعــضلات والنبض محاذين لذلك قوة الطبيعة، فإنها المدبــرة فــي حالتــي الصحة والمرض، وإنما الطبيب يحاذيها ويعيــنها بعض الشيء بحسب ما تقتضيه طبيعة المادة والفصل والسن، وقد سمي العلم الذي يجمع هذا كله بعلم الطب[3]" لم تكن هناك إشارة في التعريف السابق إلى بداية علم الطب وعادة إذا مــا كان الحديث عن بداية هذا العلم ما يتم التطرق أو الحديث عــن شخــصيات، أسطورية أو دينية، كتب النصراني السوري اســحق، وهــو ابــن أول طبيب اسمه حنين، تسلسلاً تاريخياً للأحداث الطبية في القرن الثالث للهجرة / التاسع للميلاد عّرفنا فــيه بالصعاب التي واجهها الأطباء العرب الرواد عندما اهتموا بتطويــر مهنتهم، وقد استعان اسحق بن حنين، ككثيرين غيره، بحــيلة أدبــية تتمــثل فــي إعادة أصول الطب إلي شخصيات

أسطورية أو دينية[4]. إليكم هذا المثال الذي يوضح مدى الخلط بين ما هو تاريخي، وما هو أسطوري، أغاثودمون Agathodaimon يعني هذا الاسم طبقاً للاشتقاق "الجني الطيب" الذي يصون من الشرور المهددة للإنسان وللبيوت، وقد أشار أيضاً إلى الإله - الثعبان، ومع تشييد الإسكندرية أخذ شهرة إله يتجلى، إله للأرواح وأخيراً إله العالم .

إنه يتمتع عند الخيمائيين بمكان الصفوة، لكن قسمات وجهه بقيت غير واضحة، إذ إن المبيودورس يحدد هويته على أنه التنين أورابيوس أو فيلسوف مصري قديم، أو ملاك أو إله، وقد نسب إليه مؤلفان خيميائيان باليونانية .

وفي العربية نجد اسمه بأشكال مختلفة هي: أغاثودمون، وفي أغلب الأحيان بشكل مختصر أغاد يمن، وبهذا الشكل الأخير بالذات ظهر في اللاتينية، إن المعلومات المنتشرة عنه متناقضة فالكندي يؤكد أن أغاثودمون وفيثاغورس هما تلميذان لهرمس، في حين أن مبشر والقفطي يزعمان أن الأول هو معلم هرمس، أما ابن أبي أصيبعة فقد جعل منه معلماً لأسكليبيوس، ويرى المسعودي أن الهرمين الكبيرين هما ضريحان لهرمس وأغاثودمون، وأن الأخير عاش قبل هرمس بألف سنة ويعتبره

صـــابئة حران نبياً مثل هرمس وهوميروس وأراتوس[5]. نلاحظ فـــي الكـــلام عـــن الشخـــصية المذكورة سابقاً اختلاط التاريخي بالأســـطوري، الأدبـــي والعلمـــي، الديني والدنيوي، فهذا الجني الطـــيب، التنـــين، الإلـــه الثعبان، إله الأرواح، إله العالم، الملاك ينتهـــي به الأمر إلى فيلسوف، خيميائي / تلميذاً لهرمس، وربما معلمـــاً لـــه، وقـــد يكـــون نبياً فوق كل ذلك، مهما يكن من أمر أغاثادمـــون ما يهمنا في الحديث عنه هو الإله الثعبان، وأنه معلم لأسكليبيوس (انظر الشكل 1)،



الشكل رقم (1)

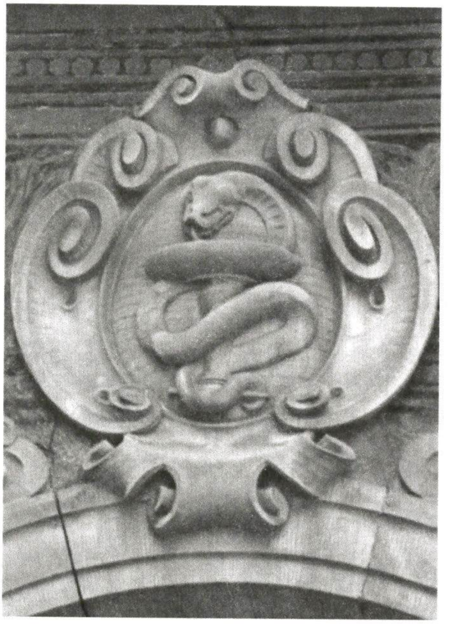
ويمكــن أن تتــضح هذه الأهمية إذا نحن وقفنا عند العلاقة بين الثعبان واسكليبيوس (انظر الشكل 2)،



الشكل رقم (2)

فهذا الأخير هو إله الطب في الأساطير الإغريقية، وكان الإغريق يــصلون من أجله في أوقات الأوبئة والأمراض، وابنته المعروفة اســمها هيجــيا. وهــي الإلاهة الصحة عندهم، وابيداوروس كان موضــعاً خاصاً بأتباعه في بلاد الإغريق، وهم الإسكليبيون أي الأطــباء الأوائل، وقد اتخذت مهنة الطب رمزها من رمزه وهو

ثعبان يلتف حول كأس (انظر الشكل 3).



الشكل رقم (3)

ووالــد أســكليبيوس في الأساطير الإغريقية هو الإله أبولو الــذي علــم ابــنه فن الطب، ولكن اسكليبيوس أساء استخدام هذه الهدية بمحاولته إحياء إنسان ميت، ولذلك قتله زيوس حاكم الآلهة بالصاعقة، وأرسله الى هاديس إله العالم السفلي[6] .

هـناك أسطورة أخرى توضِّح كيف تعلم أسكليبيوس الطب، تقـول الأسـطورة إن أسكليبيوس كان مسافراً وفي أحد الأيام وجد ثعـباناً ميتاً، وبينما هو ينظر إليه .. خرج ثعبان آخر يحمل في فمه نبـتة حتى وضعها في فم الثعبان الميت، وما هي إلا لحظات حتى عـادت الحـياة إلى الثعبان الأول، فعلم اسكليبيوس بسر هذه النبتة وأخذ يستخدمها في إحياء الموتى [7]، ليس للآلهة في هذه الأسطورة الأخيـرة من دور، ولا يتعلق لأمر هنا بهدية من أب، يتعلق الأمر هـنا بمجـرد صدفة، استناداً إلى هذه الأسطورة أصبح الثعبان عند الإغريق هو رمز للحياة والحكمة والشفاء (انظر الشكل 4).



الشكل رقم (4)

سنترك أمر النبتة العجيبة التي جاء بها الثعبان ونستمر في تتبع أثر الثعبان، ففي الأساطير الرومانية نجد أن آراتوس دوسيسيون الشهير (271 – 212 ق.م) كان ابناً ل A Escalations إله الطب عند الرومان واستناداً على ما يروي بوسينياس (القرن الثاني الميلادي) فقد حبلت به والدته بعد مضاجعتها الحية[8]، وهذا ليس غريباً إذا نحن وقفنا على خطوات المسارة التي يمر بها الإنسان كي يصبح طبيباً عند الشعوب البدائية، لقد جمع كل من رونالد وكاترين بيرندت روايات هامة تتحدث عن كيفية إعداد رجل الطب عند قبائل الصحراء في استراليا الجنوبية، منها رواية تقول: إن طالب التنسيب الذي يعد نفسه ليصير رجل طب، والذي تبكيه القبيلة، لعلمها بأنه (سيقطع إلى أجزاء) ينطلق قاصداً حوض ماء، لدى وصوله يدنو منه اثنان من رجال الطب، ويعصبان عينيه ثم يرميانه بين شدقي أفعى، تبتلعه على الفور.

ويمكث الطالب المسكين في جوف الأفعى مدة غير محدودة، أخيراً يأتي رجلا الطب بفأرين يقدمانهما كذبيحة إلى الأفعى، وما إن تُبصر الفأرين حتى تقذف المريد من جوفها، إلى ارتفاع شاهق في الهواء، فيسقط إلى الشمال من صخرة،

عـــند ذلك يسرع الرجلان للبحث عن الفتى، ويعثران عليه ... يأخذ أحد الرجلين ذلك الطفل بين ذراعيه ويعود به مسرعاً إلى مخـــيم التنـــسيب، يعلـــن الفتى بعد ذلك أنه عرف الأفعى تمام المعـــرفة وأنـــه صار صديقاً لها لأنه أقام في أحشائها مدة من الزمن [9]، تأتي سلطات رجال الطب ومكرماتهم في هذه القبائل مـــن الأفعـــى – قوس قزح، ولا يتم التنسيب أو تنتهي المسارة حتى يُدخل المعلم إلى جسد المريد وعن طريق سرته عدداً من أفاعـــي قـــوس قـــزح، ســـنتوقف قليلاً عند قول سارد المسارة (يـــنطلق قاصـــداً حوض ماء لدى وصوله يدنو منه اثنان من رجـــال الطـــب، ويعـــصبان عينيه ثم يرميانه بين شدقي أفعى، فتبتلعه على الفور)، هناك علاقة بين الأفعى والماء لا تتجاهلها المـــسارة كونها تتعلق بإعداد رجل الطب، ففي الميثولجيا يعتبر تـــصوير الحـــية فـــي جـــوار المـــاء هو لحماية ينابيع الحياة، واللامـــوت، والقداســـة، والميثولوجيا الملتحقة بالفيضانات، في غالبيـــتها الـــساحقة، تحكـــي قـــصة شخص واحد فقط نجا من الفيضان وكوَّن الخليقة الجديدة من حية من نوع (Boa – بوا) أعطـــت الـــولادة لخلـــيقة جديـــدة [10]، يمكـــن أن نتذكر هنا Aesculepius الـــذي حـــبلت والدتـــه بعـــد مضاجعتها الحية، والجديـــر بالملاحظة في هذا السياق أن إله المطر عند المكسيك

يرمــز لـــه بــتعانق حيتين، وقد كان شعار الطب في فترة من الفترات مؤلف من تعانق حيتين حول كأس، وفي مصر القديمة تمــثل الحــية روح النيل، أما في الأدب الفيدي فيعتبر فارنا إله ســماوي وهو نفسه إله المحيطات مقر الحيات وهو ملك الحياة، أمـــا الأسطورة الأكثر دلالة فيما يتعلق بالعلاقة بين رمز الحية للحياة ورمز الحية كحامٍ لهذه الحياة فهي أسطورة جلجامش، فقد كــشف الحكيم لجلجامش عن وجود نبتة في عمق المحيط ملأى بالشوك لا وصول لها تؤمن الخلود، وفي أتعس الحالات، تطيل إلـــى الأبد الشباب والحياة لمن يتذوقها، فعلق جلجامش حجارة بقدمــيه ونـــزل إلى قعر البحر بحثاً عنها، وبعد ما عثر عليها انتـــزع منها غصناً، ونزع الحجارة من قدميه، وصعد إلى وجه المـــاء، وعلـــى الطـــريق المؤدية إلى أوروك توقف جلجامش ليـــشرب مـــن النـــبع، فجـــاءت حية وبلعت النبتة، بعدما جذبتها رائحـــتها، فـــنالت الخلـــود[11]، يمكن الربط بين توقف جلجامش ليـــشرب مـــن النبع، وبين انطلاق رجل الطب في المسارة إلى حوض الماء، أيضا ربط ابتلاع الحية النبتة وابتلاع الحية رجل الطب، فخروج رجل الطب من جوف الحية هو رمز لاسترجاع إمكانية الشفاء من كل الأمراض أو الخلود، أيضا يمكن التركيز علـــى دور الـــصدفة في إيجاد النبتة على يد حية في أسطورة

اســكليبيوس، وضياعها على يد حية في قصة جلجامش، وهذا ربمــا ما ترمز إليه الحية التي تعض ذيلها وهو ما يسمى دائرة ثعــبان زحــل عند القبالة اليهود(*)، فالحية كما هي الموت هي الحــياة، لقــد ارتبطت الحية منذ أقدم العصور بالحياة والموت والعــلاج، وبشكل عام ينظر إلى الحية في الميثولوجيا كحيوان قريب من العالم الأرضي، لذلك فإن قوى العالم تقع في حوزتها، وعلــيه فهي تستطيع عن طريق عشبة عجيبة أن تهب الآخرين الحــياة الأبدية، كما أنها تمتلك وسائل عجيبة للعلاج، بداية من نفسها ففي حالة إصابتها، تعض الحية على جرحها، وهذا الأمر له نتائج طبية، إذ إن لعاب الحية يحتوي على مادة تمنع التهاب الجــرح، ومــن فوائد الحية عند العرب أن دمها يجلو البصر، وقلــبها إذا علــق على إنسان لا يؤثر فيه السحر، وضرسها إذا علــق علــى من به وجع الضرس سكن الأيمن للأيمن والأيسر للأيــسر، وإن لحمها يحفظ الحواس (12). أما من رأى في منامه حــية خــرجت من فمه وكان مريضاً فإنه يموت، لأنها حياته، ومن قتل حية على فراشه ماتت امرأته، ومن رأى حية ميتة فإن عــدوه يمــوت، ومن رأى كأن الحيات قد فقدت من مكان، فإن المــوت يكثــر فــيه لأن الحية رمز للحياة، وتعتبر الحية عند العبرانيين، هي مثل السيد المسيح، لدى المسيحيين أي المخلص

والمصلح، ففي التوراة، يذكر النص الحادي والعشرون من سفر العدد " أن الرب أرسل على الشعب حيات نارية فلدغت الشعب ومـــات قـــوم كثيـــرون من إسرائيل، فأقبل الشعب على موسى وقالـــوا قـــد خطئنا إذ تكلمنا على الرب وعليك، فادعُ الرب أن يـــزيل عـــنا الحيات فتضرع موسى لأجل الشعب، فقال الرب لموسى اصنع لك حية وارفعها على سارية فكل لديغ ينظر إليها يحيا [13]. لا تخفى الروابط بين هذه الميثولوجيا العبرانية وإحياء اسكليبيوس للموتى بعدما تعلمه من الحية، هناك علاوة على كل مـــا سبق تأكيد في الميثولوجيا على أن من يأكل حية يمتلك سر معـــرفة لغة الحيوانات، لاسيما العصافير (وهو رمز يمكن أن يحمـــل بعداً ميتافيزيقياً هو الوصول إلى الحقائق العلوية)[*]. من الجدير بالذكر هنا أن الشامان أو رجل الطب بعد انتهاء المسارة وخـــلال الجلـــسة يـــتكلم بصوت حاد، وكأنه صوت يصدر من الرأس، فيه انحراف ونشاز، ربما يريد إفهام الحاضرين بأنه لم يعـــد إنـــساناً عادياً، وإنما صار روحاً أو إلهاً، نضيف في هذا الـــسياق، إن ذلـــك الـــصوت يستخدم، بصورة عامة، عند أداء أناشـــيد تنطوي على عبارات سحرية، ومن اللافت، أن السحر والغناء وخصوصاً الغناء على طريقة الطيور – يعبر عنها في بعـــض اللغات بكلمة واحدة، فاللفظة الألمانية الدالة على السحر

هـــي goldr وتـــستخدم مع فعل golon الذي يعني الغناء، ومع بعـــضهما، تـــدلان، بالأخص، على أصوات الطيور، وأكثر من ذلـــك على المريد أثناء المسارة الخاصة بإعداده كرجل طب أن يلتقـــي بحـــيوان يـــسر إليه ببعض أسرار الحرفة، ويعلمه لغة الـــبهائم[14]، يظهر بوضوح ارتباط معرفة لغة الحيوان، لاسيما العـــصافير في الميثولوجيا، وتقليد أصوات العصافير وتكلم لغة الحيوان عند رجل الطب أو الشامان في القبائل البدائية، فالأول ابـــتلع حـــية أمـــا الثاني فقد ابتلعته حية، نذكر هنا بأسكليبيوس وجلجامش كذلك ليس من شك في علاقة قذف الحية للمريد عالياً بعد ابتلاعه، ورمزية الاتصال أو الوصول إلى الحقائق العلوية، فرجل الطب أو الشامان يقوم برحلات الوجد من أجل أن يتلقى إلـــه الـــسماء، وجهـــاً لوجه، وليقدم له القرابين التي حملها من الجماعة، ليبحث عن روح مريض يفترض أنها تائهة بعيداً عن الجـــسد أو أن الأبالـــسة خطفتها، لنقل روح المتوفى إلى مكان إقامتها الجديد، وأخيراً لإغناء علمه من خلال مخالطة الكائنات الراقية [15]، مهما يكن من أمر فقد تم تسليط الضوء في السطور السابقة على أحد أهم الرموز الأسطورية الخاصة بمهنة الطب، فالحـــية التـــي ترمز للاستمرارية والخلود، ترمز طبياً إلى قوة العلاج وإلى اللاموت، وحتى حين استعان الطب القديم بالسحر

وبالتنجـــيم لمكافحـــة الأمـــراض فقـــد كانـــت الحية حاضرة، فالصينيون يعتبرون أن الحية تقف وراء كل مقدرة سحرية، فيما تـــشير الكلمـــات العبـــرية والعربية إلى أن السحر مأخوذ من الكلمـــات التـــي ترمز إلى الحية، وتذكر الميثولوجيا في أوروبا الوســـطى أنه إذا دفن شعر امرأة موجودة تحت تأثير القمر، أي خـــلال العادة الشهرية تتحول الخصلات إلى حيات، وفي أغلب التماثـــيل التـــي تصور اسكليبيوس، تصوره يمسك بعصا يلتف علـــيها ثعبان (انظر الشكل 2).، ونود الإشارة هنا إلى وصف هيوبـــرت للاحـــتفالات والأدوات والمعدات المستخدمة من قبل السحرة اليونان فالعصا وبحسب قول هيوبرت هي الأداة الأكثر أهمـــية، والتي من دونها لم يكن أي ساحر مكتمل التجهيز [16]، أمـــا فـــي الصين فالعصا المقطوعة من شجرة خوخ يستخدمها الـــساحر المحتـــرف عندما يستحضر الأرواح، فالتفاف الثعبان على العصا يعد رمزاً لامتلاك الحية قوة سحرية.

قمـــنا فـــي الـــسطور السابقة بتتبع أثر رمزية الحية في الـــتاريخ الأســـطوري للطب، وربما نكون قد كشفنا عن بعض أســـباب اتخـــاذ الحـــية كرمـــز للحياة، والشفاء، والحماية من المـــرض، والآن لنسلك المسار الموازي أو النصف الثاني من

المعادلة الطبية وهو النبتة، النبتة التي تعيد الحياة للميت أو تمنح الخلـــود لمن يبتلعها، يقول د. رياض رمضان في كتابه الدواء مـــن فجر التاريخ إلى اليوم: "تشترك الأدوية جميعاً في السابق واللاحـــق فـــي أمـــر أصيل: هو أنها تتكون من مكونات هذه الأرض التي نعيش عليه، والتي منها كذلك يتكون الإنسان [17]، وأن القـــصة الحقيقية للمعالجة بدأت فعلاً مع الحيوانات، فعندما كانـــت الكلاب تشعر بالانحراف في صحتها كانت تأكل أعشابا معينة لتهدئة اضطراب المعدة، والقطط تبحث عن نبات النعناع وتأكلـــه بنهم شديد عندما تشعر بالتخمة لطرد الرياح والغازات من المعدة، ولذلك كان الإنسان يلاحظ الحيوانات قوية الغريزة، ليـــستدل مـــنها على النباتات الصالحة والمفيدة [18]، لا يختلف تـــاريخ الدواء عن تاريخ الطب في اللجوء إلى الأسطورة عند الحـــديث عن البدايات: ففي قول د. رياض (القصة الحقيقية) الكثيـــر من المبالغة، إن اتباع الإنسان للحيوان للاستدلال على مكـــان النباتات الصالحة والمفيدة يمكن اعتباره إحدى الأساطير التـــي يلجأإلـــيها الإنسان عندما لا يجد في التاريخ ما يمكن أن يـــسمى حقيقة، وقد تكون المصادفة الخاصة بأسكليبيوس وإيجاد الثعبان في طريقه أكثر منطقية من علم الإنسان أن، هذا الحيوان يعانـــي مـــن مـــرض ما ويبحث عن علاج ما فيتبعه إلى مكان

النبات، وربما مواصلة المشي خلفه لمعرفة هل كان النبات فعالاً أو لا، وقد، تكون حكاية الأمبراطور شين نونغ عام 3216 قبل الميلاد أكثر موضوعية، فقد كان يذوق بنفسه كل ما تنتجه الأرض من نبات وبقول يمكن أن تفيد الصحة أو تشفى من الأمراض، وكان يشرح لشعبه كيفية استعمال المفيد من تلك النباتات، ويعلمهم استعمال الآلات الزراعية، هذا ويعده الصينيون مكتشف الطب وآلة الزراعة [19]، وإذا تحدثنا عن الإغريق فيما يخص التداوي بالأدوية فسنجد أن العشّابين عندهم كانوا يجمعون العقاقير الطبية في الظلام، وفي أول الشهر القمري بالذات، أما البطالمة فقد زرعوا حدائق بمئات الأعشاب والنباتات الطبية، وكان الرومان قد نقلوا إلى روما الكثير من حضارة الإغريق وقدماء المصريين واشتهر حاكم روما " كانو " بوضع أوراق الكرنب على الجروح والقرحات والأورام [20]، ولكن كل هذا الكلام عن النباتات الطبية، وكما كان في الطب سابقاً، لا يتحدث عن بداية المعرفة بالأعشاب أو من أين حصلت هذه الأعشاب على خاصيتها العلاجية، هناك أسطورة عند قبيلة ناخي التي انحدرت من سلالة تيبتية، وقد قطنت، منذ قرون عديدة في جنوب شرق الصين تقول: (ينبغي الحديث عن أصل الدواء ولولا ذلك لما تيسر لنا الحديث عن الدواء في

زمـــان ظهور السماء والنجوم والشمس والقمر، وعندما ظهرت الأرض، فـــي ذلك الزمن تمت ولادة أتسو - ادز - بير - دو ولما غاب أتسو عن منزله ثلاثة أيام متتالية عاد فوجد أبويه في عـــداد الأموات، عندها قرر الرحيل بحثاً عن دواء، يبعد غائلة الموت عن بني الإنسان، فقصد البلد الذي يقيم فيه سيد الأرواح، وبعـــد مغامـــرات كثيـــرة محفوفة بالمخاطر، تمكن من سرقة الأدوية العجيبة، على الأثر لحق به سيد الأرواح، وطارده حتى وقـــع على الأرض، فانتثرت الأدوية وامتزجت بالتراب، وبذلك منحت الوجود الأعشاب الطبية [21]. يلاحظ أن أتسو رغم تعثره قد أنجز ما كان قد خرج من أجله على عكس جلجامش، بل إنه لـــم يوفر الدواء لشخص بعينه، بل فعل ذلك لكل بني الإنسان، تـــشرح الأسطورة كيفية انتقال علم الأدوية من يد الآلهة إلى يد البـــشر، ولا يقـــف الأمر عند معرفة أصل الدواء عند الشعوب البدائـــية، فالشامان لا يستخدم ترتيلة سحرية إلا وتكون مسبوقة بـــتعويذة تـــتحدث عن أصل الدواء المستعمل وإن لم يفعل ذلك لا يكـــون للـــدواء تأثيـــر أو فعالية . .. وحتى يكون للعقار أو للترتيلة الخاصة بالدواء فعالية، من الواجب معرفة أصل النبات الطبـــي، وكيف وصلت ولادته من أول أنثى [22]، في نفس هذا الـــسياق نجد أن لدى القبالة نباتات مقدسة هي: الشعير، التين،

الكـــتان، الـــبخور، العنب، القرع، الخردل، البازلاء، السوسن، الـــبلوط، الرمانة، الـــرمانة، القصب، الجميز، الشوك، النخيل، الزيتون، وهـــناك تقلـــيد سحري في إسرائيل كثير الشيوع وهو أن طب العـــالم يحـــتاج إلـــى العـــودة والتجدد الروحي وذلك باستعمال الأعـــشاب للـــشفاء وأول مـــن زاول هـــذا هم اليهود الحسيديم يـــزاولون الـــسحر من الآباء للأبناء، وهذه النباتات السابقة هي الواردة في الكتاب المقدس وعندهم أن آدم نزل من الجنة ببذرة النخيل [23]، أياً ما كان الأمر فما نجده واضحاً في هذه الأساطير هـــو الأصـــل غير الطبيعي للنباتات الطبية، وأن هذه النباتات تمتلك قدرة خاصة على الشفاء بسبب أصلها السماوي أو الإلهي.

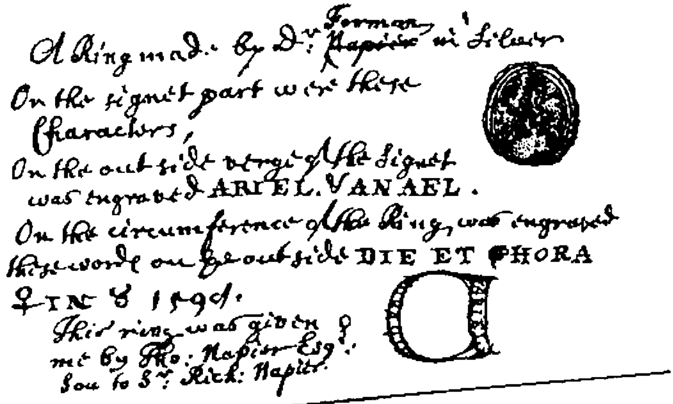
لنا أن نسأل الآن ما الذي تبقى من هذه الأساطير في ثنايا العلوم الطبية اليوم؟ .

هيـــرودوت يقول: إن البابليين كانوا ينقلون المرضى إلى المـــيادين العامـــة ليقترب منهم المارة ويشاهدوهم ويقارنوا بين حالة هؤلاء المرضى وبين ما سبق أن أصيبوا به هم أنفسهم أو أحـــد معارفهم فإذا وجدوا أي تشابه بين الحالتين قدموا النصائح للمـــريض وحثوه على اتباع الطرق التي اتبعوها أو شاهدوا من اتـــبعها وحقـــق الـــشفاء [24]. يعـــتمد شفاء المريض هنا على

المــصادفة، فقد يمر شخص ما عانى من نفس المرض وقد لا يمــر أبداً، الملاحظ في قول هيرودوت السابق أن المريض كان ينتظــر قدوم العلاج إليه، أو ينتظر من يقوم بدور الطبيب ذاك المــتطوع الــذي لا يكلفــه الأمر سوى سرد تجربة سابقة ولا يحصل على شيء مقابل ذلك، لم يصبر طويلاً فأصبح يتقاضى رســوماً باهظة من المرضى، ففي مصر القديمة مثلاً كان وفي حالــة شــفاء المريض فعليه أن يحلق رأسه ويزنه ويدفع وزنه ذهباً أو فضه للطبيب الذي عالجه[25]. لم تكن الصيدلية في ذلك الــوقت جزءاً من الطب، ولم تكن علماً مستقلاً إذ كان الطبيب صيدلياً في آن واحد، غير أنه كان للطبيب من يساعده في جمع النــباتات وحملهــا، ولكن كانت الأدوية في النهاية تنتقل من يد الطبــيب إلى يد المريض مباشرة دون وسيط، فكان الطبيب هو الذي يحضر أدويته وهو الذي يصرفها، وبقيت ازدواجية الطب والــصيدلة هكذا حتى قدوم الصيدلي الطبيب بحيث تفرعت هذه المهنة إلي مهنتين خالصتين ومستقلتين قائمتين بذاتهما، هنا كان لابد من وجود رسالة ينقلها المريض من الطبيب إلى الصيدلي. نحــن نــتحدث عــن الوصفة الطبية، وقد اتفق العلماء على أن الوصفة الطبية قديمة قدم الإنسان نفسه، فقد مارس كهنة مصر القدامى عملية تحرير الوصفات الطبية من خلال تعاطيهم مهنة

المعالجة والطبابة بالإضافة إلى واجباتهم الدينية، هذه المخطوطات مازالت محفوظة حتى يومنا هذا في المتاحف على شكل أوراق البردي، أو مكتوبة على الحجارة الأثرية وقوالب الطين، وتشمل عدة أنواع من التركيبات الصيدلية، معظمها يعود إلى عام 3700 ق م 26) ولأن الإنسان اعتقد ومنذ فجر التاريخ أن وراء المرض قوة خارقة للطبيعة شيطانية أو إلهية غريبة عنه لا يعرفها ولا يتعامل معها إلا السحرة ورجال الدين، فأوراق البردي التي تحدثنا عنها في السطور السابقة تشير إلى أن المصريين كانوا يعتمدون أيضاً في معالجتهم على التعاويذ والتمائم والسحر اعتماداً كبيراً يفوق اعتمادهم على العقاقير الطبية 27)، وبعد ذلك حصل انفصال بين ما هو سحر وما هو طب، وأصبح هناك الساحر وهناك الطبيب رغم تشابه الدور الذي يلعبه كل منهما، وفي العصر الوسيط كما انفصل الطبيب عن الصيدلي انفصل عن الساحر، وبقي التشابه بينهما وهو أن المريض يأتي للحصول على وصفة كتب فيها العلاج، وفي الحالتين يجب أن لايفهم المريض الوصفة، ولنضرب مثالاً على ذلك بسايمون فورمان، الساحر والمنجم والكيميائي الواسع الشهرة في القرن السادس عشر، أبصر سايمون فورمان النور سنة 1552، والتحق بكلية ماغدالن في أكسفورد، كطالب فقير،

وســـنة 1579 زج بـــه في السجن مدة ستين أسبوعا لممارسته السحر، وقد تجول عقب ذلك في سائر لندن سنة 1583 ...... وفـــي سنة 1593 استدعاه مجمع الأطباء للمثول أمام القضاء لممارسته الطب دون الحصول على إجازة في الطب [28] كان فـــورمان كغيـــره من السحرة يعطي الوصفات لمرضاه وهذه إحدى وصفاته .

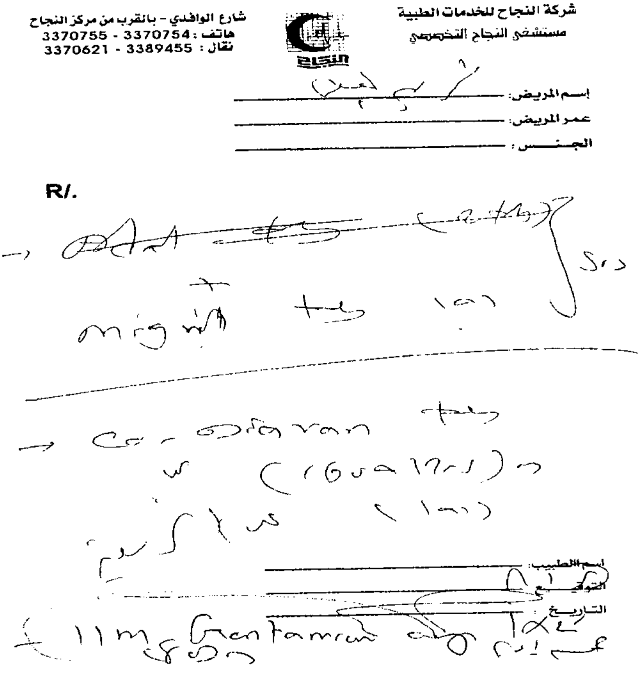


خاتم سايمون فورمان السحري

(من مخطوطة من القرن السادس عشر، في المتحف البريطاني).

لا يمكـــن معـــرفة الفرق بين هذه الوصفة ووصفة كتبها طبـــيب حاصـــل علـــى إجازة في الطب، بما أن الوصفة التي يعطيها الطبيب والتي لا يستطيع قراءتها غير الصيدلي (وهذا

حتـــى يومـــنا الحاضر) سر لا يمكن للمريض الاطلاع عليه، كانـــت لغة العلم في أوروبا هي اللغة اللاتينية، وحيث إنها ميتة فقد كانت أقل تعرضاً للتغيرات التي تطرأ عادة على غيرها من اللغـــات العصرية، فالتعابير اللاتينية ثابتة لا تغيير فيها ولم يعد يـــتكلمها أحد من عامة الناس ومن هذا المنطلق كانت مفيدة في إخفاء أسرار الوصفة الطبية، وهذا مثال لوصفة حديثة :


شركة النجاح للخدمات الطبية
مستشفى النجاح التخصصي
شارع الوافدي - بالقرب من مركز النجاح
هاتف : 3370754 - 3370755
نقال : 3389455 - 3370621
إسم المريض:
عمر المريض:
الجنـــس :
R/.
إسم الطبيب:
التوقيـــع:
التاريـــخ:

لا يستطيع المريض الكشف عن الأدوية التي أمر الطبيب بها، ولا يستطيع المريض معرفة المرض المصاب به، كل ذلك أدّى تدريجــياً إلى عدم جواز الحصول على الدواء دون وصفة طبية، وحتى بعد صدور دستور الأدوية الأمريكي الثالث عشر ودليل الأدوية الأمريكي الثامن عندما استبدلت باللغة الإنجليزية[29] اخـــتار الأطـــباء طريقة لكتابة الوصفة أقرب ما تكون لطريقة فورمان لتبقى الوصفة الطبية هي الرسالة وحلقة الوصل بينهما ودلـــيل علـــى استمرار العلاقة، وانفصل الطبيب عن الساحر، وكانـــت الوصفة الطبية هي دليل قيام كل منهما بالدور العلاجي نفـــسه مـــع الاختلاف طبعاً، إلا أنّ ما يجمعهما هو كتابة ما لا يمكن قراءته، أو ما يسمى الوصفة الطبية .

المراجـــع

1. ملامــح مــن الأســطورة ميرســيا إيلياد ترجمة حسيب كاسوحة منشورات وزارة الثقافة سوريا 1955 ص 11 .
2. المصدر السابق ص 21 .
3. تــاريخ الطــب فــي الحضارة العربية الإسلامية د .فرج محمد الهوني الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان 1986 الطبعة الأولى ص 16 .
4. أساطير شرق أوسطية صموئيل هنري هوك ترجمة عبد الجواد سيد عبد الجواد مكتب النهضة المصرية 2007 ص 17 .
5. موسوعة تاريخ العلوم العربية إشراف: رشيد راشد منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ومؤسسة عبد الحميد شومان الطبعة الأولى بيروت 1978 ص 1099 .
6. الــدواء من فجر التاريخ إلى اليوم د .رياض رمضان العلمي سلسلة عالم المعرفة الكويت ص 25 .
7. انظر أيضاً تاريخ الطب في الحضارة العربية الإسلامية ص 22.
8. رموز وطقوس جان صدقة رياض الريس للكتب والنشر دون تاريخ أو طبعة ص 152 .
9. التنــسيب والولادات الصوفية ميرسيا إيلياد ترجمة حسيب كاسوحة منشورات وزارة الثقافة سوريا 1999 ص 189، 199 .

10. رموز وطقوس ص 160 .

11. موز وطقوس ص 160.

12. موز وطقوس ص 149 .

13. موز وطقوس ص 155 .

14. الأساطير والأحلام والأسرار، ميرسيا إيلياد ترجمة حسيب كاسوحة منشورات وزارة الثقافة السورية 2004 ص 102 .

15. التنسيب والولادات الصوفية ص 194 .

16. القبالـــة والـــسحر اليهودي انتقاء وترجمة أميل عباس مكتبة السائح بيروت الطبعة الأولى دون تاريخ ص 95 .

17. الدار من فجر التاريخ إلى اليوم ص 6 .

18. المصدر السابق ص 17 .

19. مختارات من تاريخ الطب د .برهان العابد منشورات جامعة دمشق 1989 ص 15 .

20. موسوعة ويكيبيديا ar.wikipedid .

21. ملامح من الأسطورة ص 34 .

22. نفس المصدر السابق ص 25 .

23. القبالة والسحر اليهودي ص 113 .

24. مختارات من تاريخ الطب ص 11 .

25. المصدر السابق ص 44 .

26. الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم ص 61 .

27. تاريخ الطب في الحضارة العربية الإسلامية ص 17.

28. الـــسحر طقوسه وأسراره ش ج س طومسون ترجمة سمير شيخاني الطبعة الأولى 2002 ص 178 .

29. الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم ص 62 .

الكتابة بالأشياء

سالم العوكلي من زاوية فلسفية

في شكل تمهيد

نبذ الشعر

فــرض أن أحداً قال بكل جد إن الشعراء يكذبون كثيراً، فإنه يكون على حق: فنحن "إني لا أعرف الايمان الذي ينجي، خــصوصاً إذا كــان إيمانــاً بنفسي، لكن إذا نكذب كثيراً، نحن نعــرف القليل جداً ولا نحسن التعلم، ولهذا فإننا مضطرون إلى الكــذب، هكذا تكلم زرادشت "، ولكن لماذا الشعراء مضطرون للكــذب؟ في تراثنا الاجابة لأنهم يقولون ما لا يفعلون، في حياة الرســول ﷺ تــم اســتبعاد هذا النوع من الكذب، ولم يبق من الشعر إلا ما خضع لضوابط الشرع، وبعد نحو عامين من وفاة الرسول ﷺ عاد الشعر إلى الساحة، لكنها كانت عودة محتشمة فبــنو أمية كانوا يحاربونه، ويسمحون به في أضيق نطاق، أما فــي العصر العباسي ورغم أن الشعر عرف فيه منافسه القوي ألا وهــو النثر، ورغم احتلال هذا المنافس المكانة البارزة في

الـــبلاط بمـــا أن وزراء هذا البلاط ينتمون إلى جماعة الكتاب، وهؤلاء كانوا في أحيان كثيرة وراء إيقاع الأذى بالشعراء، أقول بالـــرغم من كل ذلك عرف الشعر حالة من الازدهار لم يعرفها مـــن قـــبل، فما ميز الشعر العباسي هو وجود شعراء كبار في نفس الفترة، زد على ذلك أن هذا الشعر ورغم أنه كان يقال في الـــبلاط أحـــياناً إلا أنه كان شعبياً بمعنى من المعاني، العصر العباســـي بكـــل رفاهيته ومجونه وما وصل إليه من مدنيه كان مـــناخاً خصباً لشعراء كان ينظر إليهم من قِبل الخطاب الديني كخارجـــين عن الدين (زنادقة)، ويكفي أن نورد بعض الأمثلة لنوضح صورة هذا المناخ "حكى ربعى الأنصاري: أن عجوزًا من الأعراب جلست في طريق مكة إلى فتيان يشربون نبيذاً لهم فـــسقوها قـــدحاً، فطابت نفسها، وتبسمت، ثم سقوها قدحاً آخر، فاحمر وجهها وضحكت، فسقوها قدحاً ثالثاً فقالت: خبروني عن نـــسائكم بالعـــراق أيشربن من هذا الشراب ؟ قالوا: نعم، قالت: زنـــين ورب الكعـــبة، والله لئن صدقتم لما فيكم أحد يعرف من أبوه"، ولنسمع قول قاضي القضاة أبي السائب عتبة بن عبيد الله بـــن موسى عن بغداد إذ يقول: ما ظنكم ببلد فيه عشرات ألوف الناس، وليس فيهم شهود إلا عشرة أنفس أو أقل أو أكثر، وأهل ذلـــك المـــصر كلهم يريدون الحيلة على هؤلاء العشرة، كيف

يسلمون إن لم يكونوا شياطين الإنس في التيقظ والذكاء والتحرز والفهـم، "وكان الناس في هذا العصر مجاهرين بكل ما يخالف الـشرع، فهـذا أبو الطيب بن هرثمة يقول: كان الحر العاملي مكاشـفاً باللـواط، حتى أنه كان يقول لغلامه، بحضرة الناس: امـض إلى البيت الذي (..........) فيه البارحة، فجئني منه بكذا، كان العصر عصر شعر من نوع خاص، ولن نعجب إذن مـن قول أبي نواس عند اجتماعه بدعبل وصريع الغواني وأبي الـشيص، "إن مجلسنا هذا قد شهر باجتماعنا فيه ولهذا اليوم ما بعده "، وكل هؤلاء متهم في دينه، أضف إليهم علي بن الخليل، حمـاد عجـرد، سالم الخاسر، داوود بن رزين، عمر الوراق، حـسين الخـياط، عـبد الصمد بن المعذل، الحسين بن الخليع، العـباس بـن الأحـنف، سعيد بن القعقاع، حسين بن الضحاك والقائمـة تطـول، لكن دعونا نلقي نظرة أبعد من ذلك، أقصد العـصر الاغريقـي، الشعر في ذلك العصر هو ما كان يسكر الآلهة، وهو الوحي الصادق والتنزيل الرهيب، هيلدرلن يتحسر على ذاك العصر، وتلك الأيام في قصيدته الخبز والخمر قائلاً: أين راحت العروش والمعابد والكؤوس؟ / والأناشيد التي كانت تـسكر الآلهـة؟ / أيـن صوت الوحي جباراً ومحكم؟ / رقدت (دلـف) وولـى صوتها الفخم الرهيب / ، لقد استبدل صوت

دلف، بالوحي، لقد هبط إلى الأرض كلام لا مجال للحديث عنه بمقـــياس الـــصدق والكذب، وهو خارج كل شك وكل ريبة، إنه كـــلام مـــن لدن صاحب الكلمة الأولى، لقد فقد الشاعر مكانته، ربمـــا كان أفلاطون قد هز هذه المكانة من قبل بإبعاده الشاعر عـــن مدينته، لكن الوحي حط من هذه المكانة تماماً؛ الغريب أن الـــشعر اســـتمر، كـــيف فعل ذلك؟ يبدو أن الشعر قد كان من الحكمـــة بحـــيث تخلى عن الجزء الإلهي فيه، ولم يعد هو نفسه راغباً في أن يكون خمراً تسكر به الآلهة، ولم يعد يهتم بأن يقدم أجـــوبة أو يعـــد بشيء، فقد ارتد على نفسه وتعلم أن يتكلم عن نفـــسه بهدوء، أثناء هذا الكلام الهادىء كان الشعر ينجز نفسه، لكنه وبشيء من الصدق لم يتوقف عن الكذب ؛ذاك الكلام الفوق بـــشري، الإلهـــي أفـــرز مزاحمين للشاعر على قلوب واهتمام الـــناس، ولا أقـــصد هنا الأنبياء بل الدرويش أو المجنون، ففي حين افقد الوحي الشاعر مكانته، وأقر بكذبه، أصبح هناك الولي أو الـــدرويش الـــذي يـــنطق بالحكمة، (خذوا الحكمة من أفواه المجانـــين)، والمجـــنون في كل الحضارات تقريبا إما أن يترك كلامـــه كلـــه، أو يؤخذ كلامه كله، وفي تراثنا احتفظ الدرويش بمكانة كبيرة خارج سيطرة القانوني والسياسي، فلا نظام يحويه أو يؤطـــره، أو تـــاريخ يسجله في مساره، وتم منح كلامه قيمة

الــصدق، هكذا اكتسب كلام بشري – غير مرسل – من خارج دائــرة الرســمي، أو العقلاني موقعه الفوقي بارتباطه بالأسماء والغــيب، نورد هذه الحادثة لإيضاح هذه السلطة التي تمتع بها كــلام الــدرويش أو المجنون في حضارتنا ؛ فبهلول المجنون، وهــو بهلــول بن عمرو بن المغيرة، أبو وهيب، رجل من أهل الكــوفة عــرف بلقب المجنون، ولم يكن مجنوناً، وكان زاهداً يأوي إلى المقابر، وله مع الرشيد كلام فيه موعظة، من ذلك أن الرشــيد اجتاز الكوفة سنة 188 هجرية، متوجهاً إلى الحج في آخــر حجــه لــه، وكان معه وزيره الفضل بن الربيع، فظهر للرشــيد وهــو فــي هــودجه فوقف له، وقال للرشيد: يا أمير المؤمنــين من رزقه الله مالاً وجمالاً فوا سى في ماله وعف في جمالــه، كتب في ديوان الله من الأبرار، فظن الرشيد أنه يريد شــيئاً فقــال لــه: إنا أمرنا بقضاء دينك، فقال: لا تفعل يا أمير المؤمنين، لا يقضى دين بدين، أردد الحق إلى أهله واقض دينك من نفسك، قال: إنا أمرنا أن يجرى عليك رزق تقتات به، قال: لا تفعل يا أمير المؤمنين، فإنه سبحانه لا يعطيك وينساني، وها أنــا قد عشت عمراً لم تجري علي رزقاً، انصرف لا حاجه لي فــي جــرايتك، قال: هذه ألف دينار خذها، فقال: اردها على أصحابك فهو خير لك، ما أصنع بها؟ انصرف فقد آذيتني، قال

الفـــضل بـــن الربيع: فانصرف الرشيد وقد تصاغرت الدنيا في عيـــنه؛ وفـــي حين كان الدرويش يمارس هذه السلطة بالارتباط بالـــسماء. كـــان أبو نواس كما يروي أحمد بن صالح قد كنس مـــسجداً ورشـــه ونفـــض تـــرابه فقال له أحمد: ما هذا، فقال أبـــو نـــواس: يرتفع إلى السماء خبر طريف، لقد انقطع الشاعر عـــن السماء وأحب أن تكون هذه طرفة يتندر بها الملأ الأعلى، لقـــد اكتسب الدرويش الزاهد تلك السلطة على حساب الشاعر، ففـــي حين كان الأول يقول تلك الكلمات القليلة الصادقة، وهي بصيغة الأمر، كان الشاعر يقول أكثر مما يجب، وبتملق، وماذا حـــصد الشاعر؟ لم يحصد سوى السجن والضرب، وعلى سبيل المـــثال فقط سجن حماد عجرد، وأبو نواس .... الخ، وضرب الحـــسين بـــن الـــضحاك من قبل الرشيد، والأمين، والمأمون، والمعتصم، والواثق، هذا غير السخرية منهم والحط من قدرهم، ويكفـــي أن نعـــرف أن محمد الأمين الخليفة العباسي كان حين تـــدور برأســـه الخمـــر يقول لمن حوله من الشعراء من منكم حماري؟ وكل واحد منهم كان يقول أنا (لأنه كان يركب الواحد منا عبثاً ثم يصله)، فكان المهم بعد كل شيء المبلغ الذي يحصل علية مقابل إذلاله، هكذا في حين كان بهلول يرد المال ويأبى أن يأخـــذه، بـــل يقول للرشيد آذيتني، كان الشاعر يضع من نفسه

للحــصول عليه، وقد مر السيد الحميري على بشار وهو ينشد الشعر فأقبل عليه وقال:

أيهـا المـادح العـباد ليعطـى — إن لله مــا بأيــدي العــباد
فاسـأل الله مـا طلـبت إلـيهم — وارج نفــع المنــزل العــواد
لا تقل في الجواد ما ليس فيه — وتـسمي البخيل باسم الجواد

وقد يظن ظان أن السيد الحميري هذا من صنف الشعراء الــدراويش، لامتناعه عن كذب الشعراء، فقد كان أ سوأ بكثير، فقــد أفرط من سب الرسول ﷺ وأزواجه وأصحابه في شعره، وهكــذا كان الشعر تائهاً ما بين زنديق، وماجن، ومداح كاذب، ورغم كل ذلك فقد أخذ هؤلاء الشعراء مكانتهم بين عموم الناس من خلال المناخ الذي تكلمنا عنه سابقاً، ولأن شعرهم قد أصبح شــعرًا غنائــيًا ففي كل خمارة في بغداد أو بيت قمار أو مكان للــدعارة أو مجلس سمر كان شعر هؤلاء حاضراً وبقوة، لقد تم نــبذ الــشعر إلى تلك الأماكن، ومن الأسباب التي ساهمت في انحدار مكانة الشعر والشاعر، النص القرآني بما فيه من إعجاز لغــوي، والأهم هو ديمومة هذا النص، فهو كلام محفوظ، يمكن تكــراره إلى الأبد، بل إنه كلما أعيدت قراءته يكشف عن نفسه بــشكل جديد وإشراقة أخرى وملمح آخر، ولقد حاول الشعر في

فتــرة مــن الفتــرات مماهات هذا الكلام الرباني بأن يجعل له أعمــاق علينا البحث عنها وتأويلها وسبر غورها، لكنه تخلص من هذا الوهم على يد هؤلاء الشعراء الدنيويين السابق ذكرهم، فقد خلصوا الشعر من المرايا الدائرية للمعنى الذي علينا البحث عنه ولن نجده أبداً ما دام هناك تأويل بعدد البشر أنفسهم، وهذا المفهــوم للــتأويل لــن ينتج سوى مقبرة كبيرة لتأويلات بعدد رؤوس الناس ما كان لها أن تكون غير هناك، إنها مقبرة كبيرة لأقــنعة كانت تحاول إخفاء نفس الوجه، فمادمنا لا نترك الرمز يــتكلم ونصر على أن يتكلم الدال أو العلامة فلن نخرج من تلك المقبــرة أبــداً، ذلك لأن الأمر في الحقيقة يتعلق بقول بديل لا بــتأويل مــا قــد قــيل، وهذا ما جعل الشعر يتوقف مع أولئك الــشعراء عن أن يكون مجرد مماهات للكلام المعجز، لقد خسر الــشعر، نعم خسر، منذ أن رقدت دلف واختفى صوتها، ولكن مــاذا خسر الشعر؟ لقد خسر ما هو كوني في اللغة، وكان عليه أن يعود إلى ما هو متداول، ما هو يومي، ما هو مستهلك غاية الاستهلاك، كان عليه أن يترك ساحة الدرويش ليفتح لنفسه أفقاً جديــداً، ويــراجع في نفس الوقت أسباب نبذه، حديثاً بلغ الشعر غاية استثمار اليومي والمستهلَك جعلها ميدانه، بعد أن قطع كل علاقــة بالأسماء وانحاز إلى ما هو أرضي، انحاز للإنسان، لقد

تــم غــزو اللغــة من قِبل هذا الشعر بإعطاء الأشياء الموجودة أســماء جديــدة، وبهــذه الأسماء الجديدة للأشياء فرض طريقة جديدة في النظر إليها، والتفكير فيها، اكتشف الشعر ميزة الكلام الإلهــي وهــي اعــتماده على الداخل، على عمقه الذي يعطي سطحه كل مرة يتم فيها النظر إليه شكلاً جديداً، فخلق هو لنفسه ميزة الاتجاه إلى الخارج، إلى الأشياء لا لينظمها أو يرتبها كما يفعــل الأول، بل ليزرع فيها الفوضى، وفي حين أعطى الأول الــسيادة للإنــسان على العالم والأشياء، أخذ الشعر يبحث عن علاقــة الإنسان بهذه الأشياء وهذا العالم، لقد أحدث هذا التأمل فــي الأشــياء انقلاباً في فهم الإنسان للعالم ولوجوده فيه، فرغم الألفــة التــي يشعر بها الإنسان تجاه الأشياء، شعر دائما بغربة عــنها، وبــرز هذا الاختلاف إلى السطح، إننا حين ننفصل عن الأشياء، ننفصل عن ما قد قيل عنها وعن طريقة التفكير السابقة فــيها، ونــبدأ في قول اللامقول واللامفكر فيه، إننا بهذا نوقف العــنف الممارس وكل أنواع الممارسة المفروضة على الأشياء مــن قِــبل مــا قــد قيل عنها، ونلتف في نفس الوقت على كل الــدلالات الــسابقة المكونة لذاكرتنا عن الأشياء في العالم، إن وجــود الأشياء يتكلم لغة الاختلاف، وانسحابها يخلق لغة تفكر فــي العدم، وما علينا سوى تعلم هذه اللغة، الشعراء هم الأساتذة

غير الرسميين لهذه اللغة، وليس كل شاعر طبعاً، هل هذه مهمة الفلسفة؟ ربما ولكن قد تكون الفلسفة في قناعها الجديد، فما الفلسفة غير نظرية عامة للعلامات، وحين اهتمت اللغة بالسؤال وليس الجواب أصبحت لغة انقطاع وانفصال، والشعر اليوم هو أفضل وسيلة لانقطاع اللغة وانفصالها، هكذا تتداخل المهام بين الشعر والفلسفة يقول دولوز: على الفلسفة أن تهتم بالسطوح، وهذا يعني انخراطها في التجارب الحياتية وليس الانصراف إلى المجردات والمبادئ والعموميات، هكذا لم تعد الفلسفة تنشأ في الغابات والدروب، وإنما في المدن، في الشوارع، وفي الأزقة بما فيها من أشياء مفتعلة، اختارت الفلسفة الخارج، السطح وهذا ما اختاره الشعر منذ فترة ليست بالبعيدة، ومع العوكلي سنكتشف أن الأحداث اليومية، والكلام المستهلك قد اصبح له كاتب يجعله عصي على النسيان ويفرض علينا الوقوف عنده، لا بسبب أنه يمنحه عمقاً، لا، بل لأنه يمنحه مذاقاً جديداً، ولأنه يسمي الأشياء بأسماء نعرفها نحن جيداً، لقد شاهد زرادشت المكفرين عن الروح قادمين: لقد نشأوا بين الشعراء "، لكنهم لم يكتفوا بأن يكونوا فقط شعراء، بل هم مشرعون أولئك منتقدو السائد، ومبدعو القيم الجديدة بلا تكلف ولا تصنع، أولئك الشعراء حقاً، الذين سماهم نيتشه الأساتذة العموميين، والعوكلي

أحـــدهم، أحد هؤلاء الشعراء حقاً، تعالوا بنا الآن نلمس الأشياء بعيوننا بعد أن يكون العوكلي قد بثَّ فيها موهبته.

القراءة كنمط وجود

إذا أردنـــا أن نقـــرأ العوكلي علينا أن نعود إلى ما خلَّفه الليبـــي القـــديم علـــى الجدران الصخرية من رسوم في كهوف الأتاكـــوس، وفي جبل العسل، كأقدم وأعظم متحف فني لما قبل التاريخ في العالم كله، لقد رسم الليبي القديم الطبيعة من حوله – الأشـــياء من حوله – لا للتلذذ أو التسلية، بل كان يكتب رسالة تقـــول أنا كنت هنا، وهذا ما كانت عليه حياتي، تأتي أهمية هذه الرسالة فيما نحن بصدده، من ناحية أنها لا تهتم بالحروف، بل تعتمد على الذاكرة في فهم صيغة الرسالة، فالكاتب الأول توقع قارئـــاً أول ولهـــذا أخـــتار الصور، أي أن اللغة الأولى لم تكن بحاجـــة إلـــى معرفة القراءة والكتابة من أجل فهمها، وأول ما أســـتعمل الإنـــسان مـــن الوسائل بديلا للحروف كان الأشياء، بإعطائهـــا معانـــي رمـــزية معنوية؛ ذكر هيرودوت في القرن الخامس قبل الميلاد تلك الرسالة التي بعثها الصقالبة إلى الفرس قـــبل خوض القتال معهم، وقد كانت مؤلفة من صورة ضفدعة، وفـــأر، وعـــصفور، وخمسة سهام، أما مضمونها فقد كان "إنكم

أيهـــا الفرس، إذا لم تتمكنوا من القفز في المستنقعات كالضفادع أو الاختـــباء فـــي الجحـــور كالفئران أو الطيران كالعصافير، فستغدون طعماً لسهامنا غداة تطأ أقدامكم أراضينا"، لم تكن في الرسالة السابقة من أهمية لجمال الصور كعمل فني، إنها الأشياء فـــي حالتها، ما كان مهماً هو ما تقوله هذه الأشياء، وفي حكاية أخـــرى استخدم الإنسان الأشياء نفسها كلغة للرسالة، فقد أرسل أحد أسرى قبيلة يوروبا الإفريقية في سالف العصر إلى زوجته صـــرة ثـــياب بالـــية وضع داخلها حجراً، وقطعة فحم، وفلفل، وبعـــض حبات الذرة، ومن هذه الأشياء مجتمعه كانت الرسالة تقـــول: جـــسمي صلب كالحجر، ومستقبلي بائس أسود كالفحم وعقلـــي مضطرب كالفلفل، وبدني جاف كحبات الذرة، وثيابي ممزقة مهترئة كالخرقة البالية، أما المعاني المجردة فقد استبدلها الإنسان قديماً برموز تنم عنها، فرمز إلى البرد مثلاً بماء سائل، والـــى الأكـــل أو الفعل أكل برجل يمد يده إلى فمه، والى مشى بـــرجلين مفتوحتين، وهكذا فلا اهتمام بالألفاظ أبداً، فقط الأشياء صور للطيور، والدابة، والإنسان، والنبات مختصرة على شكل رمـــوز، بـــيد أنـــه لا قيمة لهذه الصور بدون كلمات، فقد خلق الكاتـــب الأول القـــارئ الأول الـــذي لن يستعمل في فك رموز الرســـالة سوى الكلمات، تقع الكلمات في الرسائل السابقة هناك

في المسافة بين الصور، أقصد في المسافة بين الضفدعة والفأر، بـــين الحجـــر وقطعة الفحم، علينا أن نلاحظ أن كل صورة من تلك الصور تملك وجودها الخاص، ولا ترتبط مع الصورة التي تلـــيها إلا في ذهن القارئ بالكلمات التى ستملأ المسافة الشاغرة بـــين الـــصورتين، ولا مكان هنا للتأويل، فالصورة تملك معناً محدداً يأخذ طريقة مباشرةً إلى ذهن القارئ، وهذا يعني أن كل اســـتخدام لـــصورة جديـــدة يـــتطلب تفكيرًا فيما ترمز إليه هذه الـــصور، مما يجعل هذه القراءة تتطلب صمتاً واحتراساً وعزلة وتأملاً، وتحتاج أيضاً إلى انفصال، فكما أن الصور منفصلة عن بعـــضها الـــبعض، فالقارئ أيضاً منفصل عنها ومنفي خارجها للـــبحث عـــن معناها، وإذا اقتربنا من فتنجشتين علمنا أن جمل اللغة العادية التي نتكلمها ونكتب بها اليوم لا تبدو صوراً، إلا أن استحواذها على معنى يتطلب أن تكون قابلة للتحليل إلى فئة من الجمـــل الأولـــية الأساسية التي تعد بالفعل صوراً، تتكون هذه الجمـــل الأولـــية من أسماء ترتبط مباشرة بالأشياء التي نتحدث عنها، في حين تعكس طريقة ترتيب هذه الأسماء بطريقة ترتيب الأشـــياء، فمـــا لا نستطيع التحدث عنه قال فتنجشتين يتعين أن نـــسكت عـــنه، لماذا علينا العودة، عند قراءة العوكلي، إلى كل ذلـــك؟ لأن ســـالم، صامت، محترس، معزول، يتأمل، في حين

الأشـــياء هي التي تتكلم في نصّه / الحبل الذي قفزت فوقه كل بـــنات الـــشارع / معلق في آخر الضجيج مشنقة لجرو يعوي / وســـط ضحك الأطفال / والحبل / المكتظ / بملابسها الداخلية / وحده يثقب عتمة الليل / ، لدينا هنا ثلاث صور:

الصورة الأولى - حبل، قفزت من فوقه كل بنات الشارع.

الصورة الثانية - حبل، مشنقة لجرو يعوي.

الصورة الثالثة - حبل، مكتظ بملابسها الداخلية.

إنها صور تماما كصورة الضفدعة والفأر والعصفور، فلا رابـــط بينها في ظاهر الأمر لكن بقليل من الصمت والاحتراس والعـــزلة والـــتأمل نكتشف أن ما يربط بينها هو رمز السرعة ســـرعة القفز، سرعة الاختفاء، سرعة الطيران، في نص سالم الحبل في الصور الثلاثة هو ما يربطها، فهو رمز للقيد، الرسالة تقـــول إن ما قفزت فوقه البنات وتجاوزته، وما كان مشنقة في آخر الضجيج، وما علق شهواتنا في الفراغ هو لا شيء غير قيد واحـــد هو نفسه لا يتغير دائما وتفرضه علينا أنواع من السلط مختلفة، سلطة دينية - قفز البنات - سلطة سياسية - المشنقة - سلطة المجتمع والتقاليد - الجنس، إنها التابوات الثلاثة؛ ما لابد مـــن الحـــديث عنه الآن هو تلك الفسحة التي يتركها سالم بين

الصور، هذه الفسحة البيضاء أول ما نفهمه منها هو الاختلاف، الاختلاف بين الصور وعلى ذاكرة القارئ أن تسكن هذه الفسحة لحـــل رموز الرسالة، المهم هنا أن نضع في حسابنا قول دريدا "الـــنص يؤكد الخارج" لأن سالم لا يطلب من القارئ الانفصال عن الرسالة والبحث عن معناها على غرار ما ذكرنا عند الليبي القـــديم، بل هو يريد من القارئ أن يكون داخل الرسالة في تلك المساحة الشاغرة، إنه بالنسبة لسالم جزء لا يتجزأ من الرسالة، ذلـــك لأنـــنا إذا نظـــرنا بعـــين الاعتبار للفوارق بين الاونطي والأنطولوجي نجد أن المفردة الأولى تحدد ما ينتمي إلى الوجود نفـــسه (حقـــيقة أن السماء تمطر الآن مثلاً)، و الثانية تحدد ما يسمح بإلقاء نظرة على هذه الواقعة (أثر المطر في مثلاً)، وما يمكـــن مـــن تـــناولها في نسق إدراكي لظواهر الوجود، بإيجاز الأولـــى تنتمـــي إلى نظام الواقعة، والثانية إلى نظام العلم، علم الوجـــود أو علـــم الظواهر، نحن مع سالم على علاقة بالمفردة الأولى، لأننا في نصه الواقعة، نحن من يسكن المسافة البيضاء الـــشاغرة بذاكـــرتنا، ونحن في نفس الوقت الواقعة التي تنقلها الصور وحين يؤكد النص الخارج فهو يؤكد نفسه لأنه لا شيء ســـوى نحن، الخارج والداخل في نص العوكلي خلفيتان لصورة واحدة، ففي الوقت الذي نعمل فيه على فك رموز الرسالة نكون

فـــي الحقـــيقة نعمـــل على فك رموز وجودنا نفسه، يعمل سالم لتحقـــيق ذلك باستراتيجية واعية أو لا واعية من خلال التركيز علـــى نقاط، لكن أهمها يبقى هو أن سالم يتكلم ولا يكتب، سالم يـــستعمل كلامنا بدل لغة الشعر، لا انحراف مع سالم عن الكلام اليومي إلا ذاك الانحراف الذي قد يستعمله أي شخص دون أن يعلـــم أن مـــا قاله يدخل كلامه في باب الشعرية، لا كسر لمبدأ الطبيعي مع سالم، لا شعرية متعالية عن الكلام اليومي مستغلقة، مـــتكلفة، مـــصطنعة، تجعـــل القارئ يشعر أن الرسالة لم تكن مـــوجهة إليه، شعرية سالم هي اليومي، استراتيجيته تلعب على وتـــر ذاكـــرتنا باقتدار، بل أنه يأمرنا بأن نتذكر بكل وضوح / تذكـــر / وصـــولك إلى الوظيفة باكراً / لا يعني أنك صحوت / والأطفـــال النائمون طول النهار / سيصادرون لذتك / في الليلة القادمة / زوجتك الغيورة / تنظف ملابسك من قطران الشواطئ / وعينـــيك مـــن صـــور المـــذيعات / تذكـــر / لكن علينا فهم استراتيجية سالم جيدا فيما يخص اليومي، علينا أن نفهم اليومي كقناع وحيلة ونفاق يجب كشفه وإزاحته، إن كارل ماركس كان قـــد أقام مشروعه على دراسة أشكال الحياة اليومية في المجتمع الـــبورجوازي، يقول لينين في هذا الصدد: إن ماركس في كتابه رأس المـــال يحلـــل أولا كل ما هو بسيط، وكل ما هو مألوف،

وأصلي، وكل ما هو متواتر عند جميع الناس في الحياة اليومية، وكـــل مــــا نلاقيه في كل حين .... وإن تحليله يكشف في هذه الظواهـــر الأولـــية كل تناقضات المجتمع الحديث"، سالم يعمل علــى كــشف الستار عن واقع يختفي وراء اليومي والمألوف، يكــشف عــن صراع بين الحياة اليومية كما تريدها كل أنواع السلطة الدينية، السياسية، الاجتماعية . . . الخ، والحياة اليومية التي يطالب بها الإنسان نفسه، كل أنواع تلك السلطة تهدف إلى جعــل اليومـــي مجــرد انــتقال الإنسان من العمل إلى توفير الحاجيات اليومية / في جيبك قائمة مشتريات / ... /

يــصيبك مزيد من الرعب / حين تعود إلى البيت / دون أن تشطب القائمة / عليك أن تنزف كثيراً / كي يخف نومك /

وفـــي قصيدة أخرى / نحن برد الليل اللاصق بالنوافذ / نعــود دائما ـ كل صباح ـ / إلى أولادنا / لنشغلهم بالوعود / ونطلقهم حفاة / يغنون للوطن / وحتى وقت الفراغ هناك مكان إجــباري لقضائه فيه، إنه المقهى بكل ما فيه من نقاشات عقيمة لا جــدوى مــنها، لكن لا بديل دائما لهذا المقهى / في المقهى الــصفيحي / كنا ـ كما يبدو ـ أصدقاء / بنات ليبيات / وقهوة باردة / كلام عن الشعر والطفولة .. والجنس / لا خير متروك

لـــنا ســـالم يقول / لنا الشواء المحترق في الذاكرة / ولنا مقهانا الرخيص / ولنا.. /

ويـــسأل ســـالم عـــن من وراء هذا القعود الإجباري في المقهى / ومن أنت؟ / لتدخلني هذا المساء / ترغمني على نشر أنفـــي / قـــرب مطاحن البن / علينا النظر إلى اليومي من هذه الناحية في حالة سالم، ولو أننا اعتمدنا على تحويل المنظوم إلى منـــثور والعكس في تراثنا، سنجد أن سالم ينظم ما هو منثور لا أقصد بالمنثور الكلام المكتوب نثراً، بل أقصد الواقع، نحن نتكلم هـــذا الواقـــع بكلمات كثيرة أما هو فيجعله ببساطة شديدة مجرد القلـــيل من الصور / تمر مع امرأة / يمنحها السائق الطريق / مقابـــل ضـــوء ســـاقيها / ملصقات على الجدران / عمال على هـــامش الـــرزق / يستنزفون فحم الأراجيل / أحذية إيطالية لا تجـــيد لغة شوارعنا / عشاق يتظاهرون بالقرابة / وقبل مؤجلة إلـــى القـــرن القادم / أولاد يدفعون إلى الحلم / عربات التبغ / وبنات فرحات بالنهود الصغيرة / هواتف ساخنة حتى الصباح / فـــي انـــتظار حـــل أزمة السكن / مآذن / تعد الصابرين بقيامة هادئـــة / وفقـــراء يؤدلجـــون الفشل / ويكتفون بمدح الفحولة / هـــويات متحفزة في الجيوب / وأنت / في آخر المقهى / تلعن

سنـــسفيل الدولـــة / لان الـــشاي بلا رغوة / ، كل هذه الصور الـــصغير الكبيـــرة في حقيقة الأمر تسكن في بيت ذاكرتنا سالم يوقفها فقط، يجعلها بحجم اكبر أمامنا، فتظهر تفاصيلها الصغيرة بـــرؤوس مدببـــة، وهـــو إذ يقـــول كلمـــة واحـــدة في النهاية "وأنت"يجعلنا نعيد النظر في علاقتنا بكل هذه الصور، فقد يكون أنا أو أنت من ينسى كل هذه الصور ويلعن سنسفيل الدولة فقط "و بكل أنانية" لان الشاي بلا رغوة.

ســـالم يتكلم الواقع، وما هو الواقع؟ العالم يقول فتنجشتين هـــو كل الواقع، ولماذا يتكلم سالم الواقع بهذا الشكل؟ لماذا يعيد إلينا تلك الصور في كل مرة ؟ أن تكون هو أن تصبح حاضراً تكـــراراً يجيب هيدجر، إنه يعيدنا في كل مرة للمرور من نفس الطـــريق، نشاهد نفس الصور لكن بطريقة مختلفة، إننا في كل مرة سنقول عنها كلمات جديدة وسنفكر فيها بطريقة جديدة لأن سالم أعطاها أسماء جديدة، سنندهش في كل مرة نرى فيها تلك الـــصور بـــسبب تناقضاتها، وغرابتها، بل ولما فيها من رعب أحـــياناً / المحجـــبات بالـــسواد / يرمقن الجينز في الواجهات المـــضيئة / طابور الخبز ينتهي عند طابور الذهب / الشرفات القديمـــة / خالـــية من المقاعد والقهوة / ، وفي قصيدة أخرى /

يــبدأ فـــي ساحة الشهداء / وينتهي في ساحة السكارى / وفي قـــصيدة أخـــرى / ســـوق الظلام / نفق من ذهب / يفضي إلى ساحة المتسولين / ، هي نفس الصورة ولكن موهبة سالم تتبهنا فـــي كـــل مـــرة إلى مذاق جديد للصورة، وإذا أردنا فك رموز الصورة، فعلينا أن نفك رموز الواقع، لا شيء يقوله سالم خلف تلـــك الصور لا ألغاز لا متاهات من الكلمات الغامضة المشتتة، فقط صورنا لكنها أكثر بروزاً من المعتاد، سالم يسأل عندما تمر علـــى هـــذه الصور هل فكرت فيها بهذه الطريقة ؟ وإذا كانت الإجابـــة بـــلا فهـــو يطلب منك أن تمر معه هو، / نمر / على الكلمـــات منـــزوعة الأظافر / على الممسوسين برغبة القول / علـــى / الخشب / المسند / قرب الحديقة / على متكأ الصغار / المطـــروحين خارج شهواتنا / على لقاح السنط المبلل / نمر / كيفما تشاء الخطوة / نتبادل كالعملة شبهاتنا / ..... / ونمر / - بارعين كنسوة المأتم - على بضاعة الأرصفة / على المتسولة ذاتهـــا / كـــل ساعة تخترع مأساة / على رائحة الحبق تنبع من صـــدأ العربات / على صناديق البريد الفارغة / نمر كل يوم / فقـــط / لـــندرك أنـــنا مازلنا على قيد السؤال / ، علينا أن نفهم كـــتابات ســـالم في إطار الكتابة كشكل تمزيقي للحضور، عبر تركيب القطع المتناثرة، لكن لا ليكون لها شكل منظم ومرتب لا

بل ليكون دعوة إلى سخرية أكبر، إلى حزن اكبر، وعلينا أن لا نتصور أنه يحاول إنتاج معنى، بذلك نكون قد حكمنا على نصه بالـــصمت، لأن العوكلـــي بكـــل مـــا يحدثه من أضرار بمعنى وجـــودنا، وبكـــل ذاك التـــشتيت لنسق فهمنا للوقائع، يهدد كل إيجابـــية يمكـــن أن يتمـــتع بهـــا المدلول، وكل أفتراض للذات بانسجامها يذهب مع نص العوكلي إلى الفراغ، فهي لا تظهر إلا كـــشذرات متفـــرقة فـــي كـــل تلك الصور، وما يفعله سالم هو السخرية منها، من إلحاحها على وحدتها وعدم انقسامها، يسخر لأن السخرية هي الطريقة الوحيدة للوجود، / بقليل من السخرية / يمكننا أن نكابد هذا الخراب / ، يقترح سالم قليلاً من السخرية بـــدل الكثيـــر مـــن الحكمة القديمة، فبهذه السخرية يكتب سالم ذاكـــرتنا المضادة، يكتب تاريخ للسخرية، تاريخ للذات لن يكتبه التاريخ، لأنها سخرية من التاريخ نفسه، سخرية من كل دعوى الاهـــتمامات الكبرى، باستبدالها بالاهتمامات اليومية الصغيرة، الـــسخرية مـــن الـــوهم الذي نصنعه لأنفسنا بتركنا ما هو الآن وخاص لما هو تاريخي وعام، السخرية من تحقير ذاكرة خاصة لمـــصلحة ذاكـــرة عامة، كلية، شاملة، وأخيراً السخرية من كل دعـــوى الاســـتقرار والاتساق والترابط والنظام في تلك الذات بإظهـــاره عن طريق السخرية كم هي هشة هذه الذات وكم هي

ضـــعيفة وغيــر قـــادرة علـــى القيام دون البحث عن سند من الماضي يرمم خرابها! سخرية سالم ترغمنا على قول إن اليومي هو الحقيقي بجدارة.

الانسحاب كحضور زائد

علينا إذا أردنا أن نقرأ سالم أن نكون قد فهمنا من قبل أن الـــشعراء الكبار لا يكتبون، أنهم يتمتعون بالحياة، وأن نكون قد انحـــزنا سلفاً إلى جانب دنزوس لأنه أكثر دراية بأن الحياة هي مـــا لا يجب محاكمته لكونها أكثر عدالة وطهارة، وأن نكون قد قرأنا هيدجر، أو فهمنا ما يعنيه أن توجد وأن توجد الأشياء من حولك، وأن نكون قد نظرنا إلى الموت بوصفه اختفاء، بل أشد حالات الاختفاء قوة، وأكثر الإمكانات تطرفاً، وأخيراً وهو الأهم أن نكـــون قـــد لعبنا بالنرد كي نفهم معنى الصدفة / في لالي / علـــى حـــصير لـــم يباركه أحد / قرب حوش الحطب / المهيأ للانتشار / شاء الليل / أن أستأنس العالم / في هودج من البكاء / دون قابلـــة / أو زغاريد / ، لم يكن الوقت أو المكان اختيار ســـالم فقـــد كانـــت إمكانـــات أخرى متوفرة / كان ممكناً / أن تخطىء النطفة العجلى / وتسيل على الأفخاذ / كان ممكناً / أن يمـــر اللـــيل دون شهوة / كان ممكناً / أن تذبل النطفة / على

حاشـــية الغطـــاء / أو تخـــصب فـــي أرض بعيدة /، كل هذه الخيارات كانت ممكنة لكنها الصدفة / لكنها لالي / ...... / من دشنته / لحظة الانطفاء / ليبياً /

يحتكم إلى صدفة الجغرافيا / ، وكما يسمي سالم الأشياء بـــصدفة تخلقهـــا اللغة كان اسمه / امتشق الفقيه / سر الأسامي "سر الكتاب" / سالم / ، منذ زمن بعيد قال برمنيد عن الوجود: بـــدون ولادة وبـــدون موت، يقف وحده هنا بكامله، وفي ذاته، دونما اهتزاز، دونما حاجة لأن ينتهي، لم يكن فيما مضى، ولن يكـــون فـــي يوم ما في المستقبل، إنه الحاضر، إنه بذات الوقت وحيد، موَّحد، موِّحد يتجمع على نفسه في بدء من نفسه، يتماسك مليـــئاً بالحضور"، لنتذكر قول برمنيد هنا بكامله ونحن نتحدث عـــن ســـالم، ولكن الأهم أن نتذكر قول هرقليط أن من صفات الكيـــنونة الحـــركة والتحول والصيرورة، فهو يفهمها على أنها واقع لم يتحقق بعد ويرها على شكل دائرة حيث نقطة الانطلاق ونقطة الوصول يتجمعان الواحدة على الأخرى، أي انهما شيء واحـــد، أنـــنا لا نفكـــر فـــي كيفية تماسك الأشياء وهي مليئة بالحـــضور ولا فـــي تلك النقاط التي لا يمكن فصلها والمكونة للكيـــنونة إلا عندما تنسحب الأشياء من أمامنا، هنا يصبح لكلام

بـــرمنيد وهرقليط معنى لأننا نقلق، ونقلق بشدة، هذا القلق يفتح وجـــودنا علــــى العالم، يجعلنا هذا القلق قادرين أن نعير انتباهنا للأشـــياء بحـــيث نتوقف عندها، نكف عن التفكير فيها كأشياء نـــستعملها، نكـــف في لحظة عن التفكير في الوظيفة التي كانت تـــؤديها، ونبدأ في فهمها كحضور لذاته، الانسحاب يجعل ذلك المنـــسحب مـــنا أو مـــن أمامنا يظهر بكيفية زائدة، هذه الزيادة ســـتملأ الأشـــياء من حولنا بمعنى جديد / حين تغيبين / أسفح الـــوقت بلا معنى / البيت نفق معلق في عنقي / وأكواب الشاي مقلـــوبة علـــى رخام الانتظار / .... / ولاشيء / غير أغطية تـــتقاعس عن الدفىء / وانتظار يتدلى من مقابض الأبواب / آه كـــم يتعبني النعاس وحيداً / والأواني الصامتة / حين تغيبين / يأتـــي اللـــيل باكـــراً / تـــتلفت المرايا / ويتصحر السرير / .. يتسلطن البرد / وتتكور الشمس كقطة خلف الباب /، الانسحاب أعطـــى الأشياء حضورها الزائد، فرصة لتأمل الأشياء فتدهشنا بهيبتها، وهي قائمة منفصلة بذاتها، الهيبة إزاء استقرار الأشياء ذاتهـــا، أكواب الشاي، الأغطية، الأواني، المرايا، السرير، .... خـــرجت من قبضتنا واكتسبت حضوراً زائداً، ونحن نستعملها كأشـــياء مجرد أشياء لا نتوقف عندها لا نتذكر سوى ما تؤديه مـــن وظيفة. أما حين نتوقف عن ذلك ونتأملها نكتشف أن هناك

مـــن انسحب وتركها حاضرة أمامنا تخبرنا بانسحابه، فنقلق، بل يفترســـنا القلـــق، القلـــق إزاء غيابنا الخاص، هذا القلق أصيل، ويجـــب أن نفـــرق بينه وبين الخوف، أن تخاف فهذا يعني أنك تعرف مما تخاف، أن تقلق معناه أنك لا تعرف مصدر الخطر، ولا متـــى، ولا كـــيف سيتم إذاءك، الأشياء وهي تدور أمامنا، تتلاشـــى، هذا التلاشي يقلقنا لأنه مصيرنا، لأننا في طريقنا إلى الاخـــتفاء، ورغم كل شيء في طريقنا إلى العدم، العدم لا يجب أن ننظـــر إلـــيه كعكس الوجود، ولا كالطرف السالب لموجب الوجـــود، إنـــه يدخل في صميم وجودنا، يقول هيدجر: الوجود الخالص والعدم الخالص هما نفس الشيء / ثمة موت يكمن في الوصـــول / الحـــياة هـــي أن نظل على قيد الإنجاز / يا لهذه الخلاصة الصغيرة الراعبة، يا لهذا الذي نحمله فينا ولا يتوقف عـــن عملـــه، فما يأتي الكائن البشري إلى الحياة حتى يكون قد شـــاخ بمـــا فـــيه الكفاية كي يموت / ولدُ وافر الكهولة مستفز الحواس /

هكذا يصفه سالم، ونحن ماذا نفعل تجاه ذلك ؟ / نقفز في المقاعـــد الأولـــى / لنحـــتفل - عن كثب - بجنازتنا المؤجلة / نـــشعر مع سالم أن الموت ليس ذلك الذي يأتي في النهاية، لا،

إنــــه لحظة مؤجلة قليلاً، ستأتي بعد هذه التجربة مباشرتاً / كلما اكـــتب قصيدة / أحس أنها الأخيرة / وربما يأتي أثناء التجربة نفـــسها، هو هنا لكنه قيد الإنجاز، ففي الوقت الذي نظن فيه أننا ننجـــز أنفـــسنا، فهو ينجز نفسه نقطة الانطلاق ونقطة الوصول هما شيء واحد هل نتذكر هرقليط، وماذا يتبقى عندما ينجز هو عملــــه؟ / خيمه / ومقاعد / وشاي يدور / إذاً هذا ما تبقى من ضــــجيجك يـــا صــــديقي / ونلاحظ عند الانسحاب كيف أصبح للخيمة، المقاعد، الشاي حضوراً زائداً، يتعلق الأمر في الحقيقة بفـــسحة صغيرة أسمها الآن، لا الماضي ولا المستقبل ولا حتى الحاضــــر الــــذي ما ينفك يصبح ماضيًا، فسحة صغيرة هو كل شيء مجالاً بين صورتين من صور سالم، علينا أن نعيش حالة انفصال زمني، الفرح هو نوع من هذا الانفصال نيتشه نظر إليه على أنه كذلك، لكننا لا نجده في نص سالم هو أيضاً مؤجل ككل الأشـــياء المؤجلة لوقت آخر، المختلف عند سالم هو أنه لا يهتم للنهاية ليكن الموت هناك فهذا يشعرنا بقلق أقل، ما يقلق حقاً هو انـــسحاب مـــن وما حولنا حين أنسحب أنا لن أعاني هذا القلق، الآخـــر هو من سيتجرع تلك المرارة، مرارة الغياب إلى الأبد / ألف مرة / فكت ضفائرها / ونشأت قميصه المدني / ألف مرة ولا يعود / تخيرت له التبغ / و الموسيقى / ولون الورد / ألف

مــرة / وكانــت وحــدها / .... / ألف مرة طرزت فاكهتها / بالحناء .. والرعد / ألف رغبة / كانت تخفق الهواء الساخن /

تعـضُّ قطن الوسائد / تزجر الجمر الطافح من حلمتيها وتــرتعد / كانــت ترسم للطفل السؤال / صورة الوجه البعيد / ألــف مــرة ..... / ألف مرة .... / تبذل للعاشق الطري / ما أنــضج الغــياب مــن فاكهة.. وحنين / والطفل النحيل / قرب صــهيلها / يــتأمل علــى الجدار صورة الجندي القديم / ، إنها لصورة مرعبة غاية الرعب أن يتبقى منك صورة على الجدار لا يغير النظر إليها ألف مرة قسوة الغياب، ولا يمنح تقبيلها ألف مــرة ما يسكت ذاك الصهيل، قميصه، التبغ، الموسيقى، الورد، قطــن الوسائد، يا لحضورها الحزين، يا إلهي كم هي حاضر' وبــشدة تجعل من الصورة مجرد قلق وألم لا ينتهي / يا الله ما أوســع الحياة / ، الحياة وما الحياة سوى هذا الزمن، الزمن وما هذا الزمن؟

/ لا مكــان يليق بخرابك / سوى هذا الوقت / إنه المكان الذي يسكنه العدم، / يا الله ما أوسع الحياة / ولكن يقول سالم / ما أضيقنا / ما أضيق الليل / ، وبعد وقبل كل شيء / ما أصغر المــوت / ، لــيكن الموت هناك أو لتكن الجنة هناك أو الجحيم

هــناك، ولكن ماذا عن الآن / هنا المائدة لا تهبط من السماء / ولا المـــاء تفلقه العصا / وحده الإنسان الممكن / يستدرج الحلم إلى بيته / ويفرغه في عيون الأطفال / هذه الصورة اشد رعباً مــن ســـابقتها إنها بلا أمل، الحياة مجرد استدراج للأحلام هي الـــرعب بحد ذاته، لا معجزة، / من يربو على موعظ العائلة / أو يكابـــد بمنيه لغط الموت / يعرف الآن / إن السماء محفظة المفلـــسين / وان لا بيرق يلمع في مقبرة الفقراء / نلاحظ تأكيد ســـالم "يعرف الآن" هكذا دائما مع سخرية سالم / يصيبك مزيد مـــن الـــرعب / من نتائج هذا القلق الأصيل بروز الغيرية إلى الـــسطح، الشعور بالاختلاف يبرز الآخر ويؤكد حضوره، ويبدأ طـــريق الـــبحث عـــن هـــوية، الهوية من أجل التماسك، ولكن الـــسخرية كما يقول سالم / لم يبقى وقت لمعرفة الآخرين / فهم كمـــا يقول العوكلي / الآخرون أثير يعلق بالحذاء / وما الهوية التـــى نـــبحث عن تماسكنا عندها؟ لقد أصبحت ويا للسخرية / نحـــاول أن نتماسك / نحاول هوية / من ستة مقاعد / وطاولة / وتـــبغ رديء / إنهـــا مـــؤجلة ككل الأشياء الأخرى المؤجلة، ضـــائعة، منسحبة، غائبة، ويزيد من غيابها، المقاعد، والطاولة، والتبغ الرديء، هي محاولة لكنها دائماً فاشلة، لعلها مؤجلة إلى أن نـــصل إلـــى إجابات عن أسئلة سالم، أسئلة طفولية لكنها لا

يمكـــن أن تكون غير كذلك، بما أن الشعر أكثر المشاغل براءة، ولأن الـــشعراء وحـــدهم يملكون قلوباً طاهرة، كالأطفال أيديهم بـــريئة، سالم نفسه يسأل / لا أدري من أي زمن / تتبع كل هذه الطفـــولة / يـــسأل سالم أسئلة بريئة لكنها مزعجة ككل الأسئلة الفلسفية، لا نملك أجابتها، بسيطة لكنها نوع من الشقاء، نوع من الـــنقص لا يكتمل أبداً / من أين تبدأ الأنثى؟ / – / من يفهمني الآن؟ / – / ماذا بعد؟ / بسيطة هي هذه الأسئلة لكنها مفزعة / ومـــن هذا الوطن؟ / –/ من أنت؟ / – / من ترى علمنا / النوم على ريق القلوب؟ / لا إجابة لأننا سنبقى دائماً على قيد السؤال، سؤال في صميم الحياة، الموت، الذاكرة، والوجود.

بيكتوغرافيا الجسد

عليـــنا ونحـــن نقرأ العوكلي أن نتذكر نيتشة وكلامه عن القوة الارتكاسية للعدوى، عدوى الانتقاص من قدر الحياة ونفيها باسم القيم العليا، علينا أن ننحاز ضد سقراط الذي يحاكم الحياة ويقاضـــيها باسم القيم المتعالية، تلك القيم التي تولد شائخة يقول عـــنها دولـــوز: هـــي التي منذ ولادتها لا تنفك تؤكد مطابقتها وامتثاليتها كما تدل عن عجزها عن خلخلة كل نظام قائم، وعلينا ونحـــن نقـــرأ نصَّ العوكلي أن نتأكد من فهمنا للمفهوم الحداثي

للجسد، وأن نسأل أنفسنا، هل يمكننا النظر إلى الجسد كوثيقة ؟ أو التفكيــر فــيه كمعمل للاشعور؟ أو فهمه أعني الجسد كعقل عظــيم؟ إذا قررنا أن الجسد يسكن اللغة قد نستطيع الإجابة عن تلك الأسئلة، إذا حاولنا فهم الجسد كحامل للمعتقدات، والأفكار، والتصورات قد نقترب من نضج الأسئلة، / عينك على النافذة / لــيس بعد ذهب الصمت / ليس بعد ردة الجسد الموارب / ليس بعــد / نقعنا في ملح المنابر / ليس بعد / ، عبر التاريخ خاصة ذاك الــذي يــستند على الخطاب الديني كان الجسد هو الجزء الملعون من الوضع البشري، ساعد على تكريس ذلك، القانوني، والــسياسي بتوجــيه كــل عقوبة نحو الجسد، قطع الأطراف، الــسجن، التعذيب، فكان رد فعل الحداثة متمثلاً في الإعلاء من قــيمة الجــسد، عبــر تمجيد إحساس الجسد، وصياغة مظهره، والــبحث عــن أفضل إغراء ممكن، والهوس بالشكل والرفاهية والاهتمام بالإبقاء على الشباب، وأصبحنا نشاهد الإعلانات وهي تــصر علــى بشرة صافية وجسد جميل من خلال ترسانة من الأدويــة وأدوات الرياضـــة المنزلية، وصارت الرشاقة هم من هموم العصر، وفي السينما الأميركية بدل أبطال من مثل داستن هــوفمن وربرتودينيرو والباتشينو أبطال عاديون يعانون مشاكل اجتماعــية ونفــسية، نشاهد اليوم ستالوني وأرنولد أبطالاً ذوي

أجساد مدججة بالعضلات، لقد تغير العالم وتغير معه مفهوم أن يكـــون لك جسد؛ جسد الحداثة يدل على الحدود بين فرد وآخر، وعلـــى انغلاق الشخص على ذاته، لقد تم التمييز بين الحضور البـــشري، والجـــسد، الحداثـــة تعطـــي لهذا الأخير ميزة كونه موضـــوعاً بشكل علمي، أما الجسد في مجتمعاتنا التقليدية، ذات التركيب المتجانس، الجمعي، الذي لا يمكن تمييز الفرد فيه، لا يـــشكل الجـــسد موضوعاً للانفصال، إن الإنسان يمتزج بالكون وبالطبـــيعة والجماعـــة، لهـــذا قال عجوز من الكاناك لموريس ليـــنهارت: إن مـــا جلبـــتم ألينا، إنما هو الجسد"، في نص سالم خـــروج عن هذا المفهوم القديم للجسد، الجسد في شعر العوكلي عامل تفرد، مرسوم حدوده بدقة، خارج عن كل محاولة للتكتم، فمع هذا النص ندرك حقيقة أننا لحم، / نغدق لحمنا فوق الإسفنج / ممـــسوسين بذاكرة لحوحة / ، وفي قصيدة أخرى / ما زالوا ينـــضجون كلحـــم بالغ / على نار رغبتها / وفي أخرى / على الرصيف تنحني / لتعبر أسفل اللحم المعلق / ، كل حضور في نص سالم هو حضور جسدي بالمعنى الحداثي، وكل تجربة في نـــص ســـالم ترتكز على الجسد، لم يعد الجسد ذاك السر الذي نخـــشى الـــبوح به، بل على العكس لقد اختزل الوجود كله في ملكية الجسد، وحتى الموت لن يكون أي شيء أخر غير اختفاء

شيء مملوك / هيئي عشبك / لأضبط المنبه على خريف الجسد / وأنـــام /، ولأن ســـالم عاشـــق لليومي فهو يصور حركة هذا الجـــسد، راقـــصاً علـــى إيقاع الحياة اليومية، وفاعلا في الحياة اليومـــية في نفس الوقت، تتجلى الحداثة في نص سالم أكثر، إذا نحـــن تابعـــنا هـــذا التركيـــز الدقيق على البصر ورصده لكل تحـــركات الجـــسد، فجسد الحداثة كف عن تفضيل الفم، عضو الشراهة، والاتصال مع الآخرين بواسطة الكلام، تعدل علم القيم الجسدية، إن العيون هي الأعضاء المستفيدة من التأثير المتنامي للثقافة العالمة.

فكل فائدة الوجه ترتكز فيها، كانت من قبل أداة الإحساس بالمـــسافة فأصـــبحت الأداة المفـــتاح للإحساس بالحداثة، لأنها ســـمحت بالاتـــصال وتركت المتخاطبين على قائمة الاحتياط / يـــسند قامـــته علـــى بـــال يتسع / بقدر ما تضيق الأرصفة / والمسافات بين العيون / ، في نص سالم نجد هذا الدور للعيون، للنظرة، بشكل يجعلنا ننفتح على حداثة المشهد / المتاجر تفيض بالعلـــب / والعيون المُلِحة / وفي قصيدة أخرى / يستدرج الحلم إلـــى بيـــته / ويفرغه في عيون الأطفال / أيضاً / يقفون حيث المديـــنة / تدس في عيونهم خبزها اليابس / كذلك / فارغاً يعود

من السوق / منفضه لعينيها / وبئرا باردا لا سر فيه / ولابد أن نلاحظ ما تفعله استراتيجية سالم في هذه النقطة فهو لا ينقل إلينا الـــصور مباشرتاً بل أنه يلتقطها في عيون الآخرين ليعكسها في نصه، / تشم في عيون الآخرين حريق الغابة / أو / يتلاشى كل يـــوم داخـــل بـــنطاله / فيتشبث بعيون العابرين / أو / نظرات تـــضرب على أنوفها / فنعيدها إلى رؤوسنا ضامرة / والأمثلة كثيـــرة في نص سالم على الدور الذي أصبحت تتمتع به حاسة البصر مع الحداثة، بل إنه يحول اهتمامنا إلى أن / لا شيء بعد / أقبـــية تخبو/ ونظرات / وأن ما يتبقى لنا في نهاية الأمر كما يـــؤكد ســـالم ليس سوى اللمس البصري للآخر / عيون ترتكب حـــوارها المـــتعب / هكـــذا تتنقل عيون سالم باحثة في عيون الآخـــرين عن سالم، عن ملامح سالم / يستعرض الكهول أمام الحوانـــيت / باحثا عن ملامحه / لكن عيون سالم لا تنسى في نفـــس الوقت الذي تفعل فيه ذلك أن تقتنص الفتنة، أن تتحسس أجـــساد الآخـــرين، وتخـــرج أعضاء الآخرين من صمتها، إن اســـتعمال الجـــسد في الحياة اليومية يؤكد وجودنا ويحوله إلى ابتهاج بالقدر الذي يحصل علية هذا الجسد من لذة، فكل تجربة مهما كانت هي في الحقيقة تجربة جسدية؛ زد على ما سبق أننا إذا تتبعنا هذا المفهوم الحداثي للجسد عند سالم نجده يمنح الوجه

الاهــتمام الذي تمنحه الحداثة لوجه الإنسان، ففي مفهوم الحداثة يعتبر الوجه هو العنصر الأساسي في هوية الآخر والذات وهو الجــذر الأكثر دلالة للحضور، إننا إذا فهمنا السخرية في نص ســالم – وهــي سخرية من نوع خاص – على أنها أيديولوجية الوجه، وأنها تشير إلى الاهتمام بالقياس وتفترض وجود المسافة الفردية، نكون قد فهمنا سبب إلحاح سالم على إبراز التشابه بين كــل الوجوه في نصه / نصفع وجوهنا بحجة البعوض / يتركنا الــسقف معــرجاً إلـــى السماء / وفي قصيدة أخرى / نمد إلى المنابر / وجهاً تورم من الإصغاء / ونبسط للنساء وجهاً آخر / لا ينبت عليه الخجل /

وفـــي قـــصيدة أخرى / قبل أن تواجه – وجهاً لوجه / وجهــك النحيل / جرح بحجم المرآة / وطن شاسع / لا مكان فيه لتأدية الحب/ الوجه كهوية هو أحد جوانب الحداثة في نص سالم، إنه الآخر والانا في نفس الوقت، والتشابه في هذا الوجه يعنـــي ضـــياع الخـــصوصية وانمحـــاء الفردية / فلنتخل عن ملامحنا / ونرحل هكذا متشابهين كالرمل / وجه واحد / يكفي ليـــري الـــسماء كآبتـــنا / فلـــنخلع ملامحنا / ونرحل هكذا / متـــشابهين كالأيـــام / وجه واحد / يكفي لتمرير كآبتنا / إلى

السماء / إنه اتفاق مُرضٍ، يلغي الذات والخصوصية والهوية، أما سالم فيوهمنا في البداية أنه قد وجد الحل لهذه الإشكالية في نـصه / واحـد وعـبادي الحروف / ترسمني على هواها / وتختـرع لوجهـي ألف احتمال / ولكن هل حقاً ترضي تلك الاحـتمالات العوكلي؟ لا أظن فهو يجعل آخر مقطع في آخر قصيدة في الديوان تقول / في جوفه تتآكل الملامح / كأطرف الحـديث / ويطـل وجه بيدرو / من خلف الزجاج مبتسماً / بدرو/ لكنه بملامحي / وإذا عرفنا أن بدرو هذا هو بطل رواية الحوانـيت المعـتمة وأنه كان يعود في زمنه بحثاً عن هويته، ولكـن دون جـدوى، عـرفنا أن سالم رغم كل ما اخترعته الحروف من ملامح في قصائد الديوان إلا أنه في النهاية اختار وجـه بدرو الباحث عن هوية، إن نص سالم يهاجم كل نظرة تقلـيدية للجسد وكل القيم السائدة الأخرى، وهذا لا يعني افتقاد سالم للأصالة، فأصالته واضحة في نصه، ولا تحتاج إلى كثير كـلام، يـتعلق الأمر في نص سالم بخلخلة نظرتنا لهذه القيم، نظرتنا للوجود والأشياء، حضورنا وغيابنا، لذتنا وألمنا، يتعلق الأمر بالتشكيك في قدرة عيوننا لأنها تابعة للتقاليد ترى ما تراه وتغمـض جفـونها عن ما لا تحب لأحد أن يراه / النساء هن النـساء / لا يرفعن العيون / إلا لحبل الغسيل / لابد أن نرفع

عيونـــنا مع سالم لنرى ما يراه، لنرى القبح كما نرى الجمال والفتـــنة، لهذا / دعوا البنت / تقصف بشعرها المرسل / جدار الحكمـــة / دعـــونا في النهاية كي تكون لنا هوية نبحث عنها نعمل برأي سالم / دعونا لا نتفق.

المراجع

1- في الشعر الأوروبي المعاصر - د. عبدالرحمن بدوي - مكتبة الأنجلو مصرية - 1965

2- قطب السرور في أخبار الخمور - تصنيف أبي إسحاق إبراهيم المعروف بالرقيق النديم - تحقيق احمد الجندي - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق

3- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة - أبي علي المحسن بن علي التنوخي - تحقيق - عبود الشالجي - 1971

4- التاريخ الليبي القديم - د. عبد اللطيف محمود البرغوثي - دار صادر - الطبعة الأولى - 1971

5- في القراءة - محمد بوبكري - دار الثقافة - الدار البيضاء - الطبعة الأولى - 2003

6- الأبجدية نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب - د. احمد هبو -دار الحوار - الطبعة الأولى - 1984

7- فقه اللغة وتاريخ الكتابة د. عماد حاتم - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - الطبعة الأولى - 1982

8- التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد - صلاح إسماعيل عبد الحق - دار التنوير - الطبعة الأولى - 1993

9 ـ الفلــسفة في العصر المأساوي الإغريقي ـ فريدريك نيتشه ـ تعريب د. سهيل القش ـ الطبعة الثانية ـ 1983

10 ـ انثــروبولوجيا الجسد والحداثة ـ دافيد لو بروتون ـ ترجمة محمد عرب صاصيلا ـ الطبعة الثانية ـ 1997

الدوريات

ـ فكر ونقد الأعداد ـ 1 ـ 13 ـ 39 ـ

فـائـض اللغــة

صــالح قادربوه ـ محمد زيدان

يفتتح محمد زيدان ديوانه الماء ليس أكيداً [1] بهذه السطور:

في الموت :

لا يحتمل القناص رؤية مشهد الموت بشكل كامل .. لابد له، لكي يقتل، أن يغمض إحدى عينيه .

في الحياة:

الحــياة أشـــد وقعاً من الموت .. لذا، يغمض قناص اللذة عينيه الاثنتين، وهو يخوض في النشوة .

في الشعر:

الــشاعر وحده يستطيع رؤية الموت والحياة معاً، بعينين مفتوحتين .[2]

---

(1) الماء ليس أكيداً ـ محمد زيدان ـ منشورات المؤتمر ـ الطبعة الأولى 2004.

(2) الــتأويل الــوردي لبياض الكوكب ـ صالح قادربوه ـ ديوان تحت الطبع ـ منشورات مجلس الثقافة العام .

صالح قادربوه يفتتح ديوانه التأويل الوردي لبياض الكوكب بقوله:

" الإنسان بحسب اوكتافيو باث هو شجرة صور، لذا فالشاعر الحقيقي هو نقار خشب حاذق يثقب المتلقي ليضع بيضه، صوره، بيضه الجديد والملون .. وأعتقد أن أكثر الشعراء إمتاعاً هو نقار الخشب الذي يجعل من النقر فعل متعة للشجرة، فعل المتعة الذي يتواطأ فيه الشاعر (النقار) والمتلقي (الشجرة) ، بل إن أعظم الشعراء هو الذي يثقب بمتعة ليضع بيضه الملون، والذي ليس بداخله شيء - سيرة الكتابة هي سيرة النقر المتحايل، وسيرة القراءة هي سيرة تنسيق البيوض .. وإقصاء الفراغ لتخزين الصور" لماذا يحتج الشاعر لكتابة مثل هذا النثر في أول صفحات ديوانه؟ هل السطور السابقة هي ما لم يستطيع الشعر قوله في كل قصائد الديوان؟ هل هي ما فاض عن لغة الديوان؟ هل هي تلخيص لما يحويه الديوان؟ إضافة، زيادة يمكن الاستغناء عنها، حذفها، شطبها أو حتى تمزيقها؟ لنترك الإجابة عن هذه الأسئلة ودعونا نقف عند نقار خشب صالح قادربوه.

من القراءة الأولى للأسطر نلاحظ أن الشاعر بالنسبة

لـــصالح قادربوه كائن فاعل بامتياز فهو نقار، ولا يخفي ما في فعـــل النقـــر من معاني الفتح، التمزيق بضربات متوالية، الثقب بقوة النقر، الصبر على فعل النقر وعلى صلابة الخشب ؟، في حين أن النظرة الأولى على شاعر محمد زيدان توحي أو تترك لديـــنا انطباعاً بأنه كائن سلبي لا يفعل شيء سوى النظر بعينين مفتوحتين، إلا أن هذا الحكم يبدو متسرعاً قليلاً، فنحن إذا تقدمنا قليلاً في نصوص ديوان قادربوه سنجد قوله: يجوز بصفاقة غير محببة هذه المرة / أن يقول الشاعر / لأي عابرة في الطريق / مـــن الثديـــيات / قطـــة أو امرأة/ " تعجبينني " / ويجوز أن لا تتفطن تلك العابرة / أن الشاعر / مشلول القدمين .. وأخرس / لا تنطـــبق صورة مشلول القدمين والأخرس على صورة نقار الخـــشب، فهذا الشاعر كائن غير قادر على الفعل، ونلاحظ عند التركيز على مشلول القدمين وأخرس التلميح إلى أنه يرى، فعدم القدرة على الحركة أو الكلام لا تمنع من القدرة على النظر إلى ما يحدث، أو بالأحرى النظر إلى الموت والحياة، وها نحن نجد أنفسنا أمام شاعر محمد زيدان، دعونا نعود الآن إلى ذاك الحكم المتـــسرع حـــول شاعر محمد زيدان ولنتقدم قليلاً في نصوص ديـــوانه حـــيث يقول: لا تخرُ / إذاً / كثور بحلبه / ولا تصرخ كعاهـــرةٍ ملهمة / القلم حاد ومسنون / كرمح صقيل / وفي هذا

حكمة / أطعن به / هل هناك من مشترك بين فعل الطعن وفعل النقر؟ لا يمكن إنكار وجود مشترك، وما يهمنا أكثر هو التنويه إلـــى فعــل الأمر لا تخر، ولا تصرخ اللذان لا تخفى علاقتهما بمـــشلول القدمين ... وأخرس، وها نحن نجد أنفسنا أمام شعر صـــالح قادربـــوه نقار الخشب هل ينطوي الأمر على مفارقة؟ لنتـــرك الـــبث فـــي هذه النقطة ونلفت انتباه القارئ لقول محمد زيـــدان (مفـــتوح العينين) الذي يعني رؤية الخارج، المدى المفـــتوح، العالم بكل ما فيه، رعب الموت وفداحة الحياة، ولكن مـــع التقدم في ديوان زيدان يظهر أن النصوص تنأى عن هذه النظـــرة إلى الخارج، بل هي حقيقة الأمر تشدد على النظر إلى الداخل وهذا يتجلى في استخدام ضمير المتكلم في جل نصوص الديوان / ثمة أنا / وإذا تعلق الأمر بما يحدث فهو يقول: لم يكن سوى / شاهد واحد / وعلى الأرجح لستُ أنا / لأمر ما يرفض محمـــد زيدان الشهادة بما كان من سيرة الموت والحياة ويفضل كـــتابة أرشـــيفه الخـــاص، ثمة أنا تحكي سيرة موتها الخاص وحـــياتها الخاصـــة/ ســـأفكر في ألهي الخاص / يمتد مونولوج زيـــدان الداخلـــي علـــى طول صفحات الماء ليس أكيداً، يمتد أرشـــيفه الخاص على امتداد الخط الواصل بين الحياة والموت، يسكن أرشيفه الخاص في البياض الممتد بين المفردتين (نقار)

و(الخـــشب) ، يمكـــن الزعم وبشيء من التسرع أيضاً أن ما يـــريده محمـــد زيـــدان مـــن وراء كـــتابة أرشيفه الخاص هو الاخـــتلاف؛ نترك اختلاف زيدان، وأرشيفه الخاص بأنا قليلاً، ونـــسرع الخطـــى صوب نحن صالح قادربوه، فكلما تقدمنا مع قادربوه اتضح إصراره على التكلم بصيغة الجمع (نحن) ، في حين يتم تأجيل الكلام عن أنا، بل يمكننا القول إن نص قادربوه يسير على أثر قادربوه طامساً إياهـــ(و) ، شاطباً إياهـــ(و)، نحلـــم بـــالا شـــيء ..ولا يأتي / – متقافزين ككرات شمعية / نتصافح بالقرب من تقلب الماء / نحن لا نضع غطاء الرأس .. حـــين نسابق أسماءنا / نصوص قادربوه أرشيف جماعي: نحن أو (فعل) وأخواتها / هم .. لا يضنون أننا نحن / لأنهم نحن مثلـــنا / إلا إذا انشق أحدهم / هو أو هي أو هما/ وأضيف إلى (هـــم) كمـــا يطيب لهم أن يدعونا / إنه أرشيف خاص، لكنه خاص بنا جميعاً ليس هناك من مسافة بين النقار والخشب، إنهما مـــتفاهمان ومتواطـــئان في المتعة، ومتشابهان – نحلم بآخرين يـــشبهوننا، فإذا قلنا أن محمد زيدان ذات تؤول بحميمية ذاتها، فقادربوه ذات تصف الحميمية بين ذاتها والعالم .

نعـــود الآن إلى اختلاف زيدان، اختلاف يؤكد عليه زيدان

من خلال رفض التشابه، تشابه قادربوه، يؤكد على امتياز الغربة والاخـتلاف / غـربة الـروح / تأكيد الانتصار على التشابه / التـشابه خـواء /الغـربة اختلاف / الاختلاف صعود / يقصيه الغرور عن ارتداء تاج حكمتكم / هو: ولادة الخطأ / انتم: موت الـصواب /إلا أن قادربـوه لا يعتـرف بغـربة هذا الغريب أو اخـتلافه، ولا بانتـصار الاختلاف على التشابه / الغريب الذي تلـتف حـوله مداخل الشوارع / الغريب الذي تلتف حوله أبواق العـربات الـباردة / الغريب الذي تلتف حوله واجهات الفنادق / الغـريب الذي تلتف حوله صائدات العابرين/ الغريب الذي تلتف حوله النظرات القاسية / .... / الغريب الذي تلتف حوله غربته / كـربطة عنقه البالية / الغريب الذي يلتف حوله كل هؤلاء / ليس غريباً إلى هذا الحد / كيف يكون الغريب وحوله كل هؤلاء، ربما ظـن القـارئ أن الأمـر قد انتهى، وأن زيدان يقف إلى جانب الشخصي ويؤكد اختلافه / وأن قادربوه قد انحاز نهائياً للجماعي وانتصر للتشابه على الاختلاف، قد نشكك في صحة هذا الظن إذا نحن أعدنا قراءة النصوص قراءة ثانية على خلفية الكلمة المفتتح فـي كـل ديوان، فقادربوه وبعد (جرد سريع لأوهام المخيلة) يقـول: أخـتار المـسحاة لشبهها في اللفظ بالممحاة / ويختارون الحلـي بـذاراً للتعثر السافر / في تأويل بدائي لرعد / ...../ كم تـبدو الغـيمة خجـولة قبل المغيب / والنجمة المنفلتة من موعد

ارتـــداء الـــنهار قمـــيص النوم / تبدو وقحة بما يكفي للتفكير في حـــساب الـــيوم / جرد لأشياء تخصني وحدي / مازالت بلاغتكم تعتبـــرها نثراً بليداً / لا يخفى على القارىء العلاقة بين المسحاة، وفعـــل النقر، أيضاً العلاقة بين الممحاة، وبيضه الجديد والملون، فلكـــي يجد الجديد مكانه لا بد من محو القديم، فعل النقر هو فعل الكـــتابة، فعـــل المحو هو مسح لسطر قديم وكتابة جديد في نفس الموضـــع، إن إعادة إنتاج النحن، إعادة إنتاج العلاقة مع الأشياء فـــي العـــالم، تكـــرار محاولة تخطي حقل التاريخي، السياسي، الاقتـــصادي، الاجتماعـــي الأخلاقي، الثقافي، يجعل من النحن، والعـــالم، والحقول التي هي نقاط تماس بين النحن والعالم أشياء تخص قادربوه وحده خاصة إذا دققنا النظر في قوله "يثقب بمتعة ليـــضع بيضه الملون، والذي ليس بداخله شيء " المتعة تكمن في إيهـــام الآخـــر، في التحايل على الآخر، وإقناعه بوجود نحن في حـــين أن هـــناك ثمة أنا، هذا ما يخرج قادربوه من التشابه إلي الاخـــتلاف، لأنـــه وحـــده القادر على النظر إلى كل ذلك مفتوح العينـــين من ناحية أخرى ورغم تأكيد زيدان اختلافه من البداية، وتحديد موقفه من التشابه، وإعلان انتصاره للاختلاف، فهو وبعد الـــتقدم قلـــيلاً في نصوصه يقول: للوجوه التي عبرتنا ارتجالاً / دونمـــا ملامح/ وتلك التي افترضناها عبثاً / حين كانت تسقط من ظلالنا / لفرط التشابه / وفي مقطع آخر: ولأنك توهمت اختلافك

عـــنهم / فلن يكون موتك كما تشتهي / ولأنها تراك كالآخرين / فلـــن يبكي عليك أحد سواك / لقد توهم زيدان انتصار الاختلاف على التشابه، ولم يكن انتصار التشابه بالنسبة لقادربوه سوى وهم مـــن أوهام المخيلة، والأهم من ذلك هو الإشارة إلى الضمير هو فـــي قول زيدان: هو: ولادة الخطأ / والضمير أنتم في قوله: أنتم موت الصواب هذان الضميران يقابلان (أنا) زيدان، و(نحن) قادربوه، وإذا قلبنا المسألة فيمكننا أن نسمع زيدان يقول أنا: ولادة الـــصواب، نحـــن: مـــوت الخطأ، فأنا زيدان تنطوي على نحن قادربوه، ونحن قادربوه هي في الآن عينه أنا زيدان، ولنأخذ هذا المـــثال الـــذي قـــد يزيد من وضوح ما قلناه، في نص أحلام لا تخص فرويد يقول قادربوه: نحلم بكنس الرئات من الغبار / فيفتح علب سجائره / ويدعونا لأن نغازل الكانسر /، الفاعل هنا ضمير مـــستتر تقديـــره نحن ، يحدث زيدان نفسه في نص لا بأس من مـــوت آخر قائلاً: لك أن تعد فنجان قهوة بلا سكر / وتشعل آخر ســـيجارة في ليلك المحنط / حارقاً في رمادها سلالات الهموم / ومانحـــاً رئتـــيك فرصة أخيرة / لاستشهاد عبثي مثير / على يد ســـرطان غبـــي / أتوقع أن يكون القارىء قد وقف على ما نود التأكيد عليه، وهو أن أنا زيدان هي فائض عن نحن قادربوه، وأن نحـــن قادربوه هي مجرد فائض صغير عن أنا زيدان المتضمنة في داخلها كل أنا .

دعــونا نقف الآن على مجمل كل ديوان وعلاقته بالكلمة المفتــتح فيه أو قبل هذا بقليل أي عنوان الديوان فالماء مثلاً في المـــاء ليس أكيداً تحيل إلى الكثير من المعاني بالنظر إلى أصل الكلمـــة مـــوه، فمـــوه الشيء تعني: طلاه بفضة أو ذهب وليس جوهـــره مـــنها، والحق لبسته الباطل يقال موه الحديث زخرفة ومزجه من الحق والباطل، ثمة أيضاً إحالة إلى غير الحقيقي في انعكـــاس صـــورة الأشياء على صفحة الماء، وإلي الكتابة على اعتـــبار أن هناك كتابة على الماء وهي التي تذهب سدى، أيضاً ثمة علاقة قد تتكشف ببطء كلما تقدمنا في نصوص الديوان بين مفـــردة المـــاء، ومفردة الوقت، بأمكاننا تفكيك براغي الوقت / وتفـــريغ عجلاتـــه مـــن الهواء / كي لا يفكر بالذهاب سريعاً / تقوســـني أصـــابع الـــوقت / أيها الوقت لا أشبهك / أيها الوقت تضيق بي / ولا أتسع لك /، ملاحظة: / لست كافراً لكنه الوقت / أبعـــد مـــا يكـــون عن الحكمة / إذ يحرث قامتي بالضجر / ويـــستنبت الهـــشيم في طين الجسد / ويصل الأمر بزيدان إلي الـــدعاء علـــى الوقت فى قوله: أيها الوقت: سلاماً / حان وقت القصيدة، سأدعو / عليك بقلق السؤال / وهجس الأكف بالأدعية / ســـأدعو / علـــيك بـــصحاري الظمأ، وغصة الأولياء بسر الأمكـــنة، ســـأدعو / عليك بالصهد والهاجرة وتنفض منك أيها

الــوقت، ســـأدعو / بالمسافة والمواجيد وقلبي /، تتكرر مفردة الوقت في ديوان زيدان 33 مرة، ومفردة الماء أيضاً قريبة من هذا العدد، ويمارس زيدان اللعب على هذه المفردات في علاقتها بالحـــياة والموت: هوذا / أقفل الماء نفسه عليه / وانشقت ستارة الــوقت عـــن خديعة / ، يشترك الماء والوقت في الخديعة، ما الذي يغريك بي أيها الوقت / أنا لا أصلح لك / وفي نص آخر: هـــو هـــو الماء / يتبدد /لا أصلح لك / يمكننا النظر إلي ديوان المـــاء لـــيس أكـــيداً كحاشية أو هامش يشرح قول قادربوه في التأويل الوردي لبياض الكوكب: نحلم بأن نتوقف في أي زاوية من الوقت / ونكتب مذكراتنا / فيجف الباركر / ويسلمنا للبلابة فـــي الغـــيب /، محمد زيدان يقف في زاوية من الوقت ويكتب مذكراتنا، هكذا تفهم كيف أن عينا زيدان مفتوحتان على الداخل، علـــى رؤيـــة الحياة والموت فينا نحن، يأخذ زيدان على عاتقه التعلـــيق علـــى مفردة الوقت التي لم ترد سوى مرة واحدة في ديوان قادربوه، ويشرح زيدان قول قادربوه: يختلف رعبنا عن الغابـــة، وليلـــنا عـــن حاصل قسمة الماء على الجذر التكعيبي لأخطائـــنا /، مـــا كان الوقت يتسع لقادربوه كي يكتب مذكراتنا وعيـــناه تراقبنا، تراقب زيدان الغريب الذي تلتف حوله مداخل الشوارع، وهو يراقبنا ونحن بأن نأكل الرمان بقشره في العراء

الواسع، ونحن نحلم بأن نستتر في ضمير الحاضر، ونحن نحلم بأن نقلب البيت، ناسين أننا نقطن الشوارع، ما كان له أن يفعل ذلك وهو يشتم، رائحة ندم وخيبات / رائحة وقاحة بربطة عنق .. أو رائحة قوانين وضعية موضوعة على الرف، أو يفعل ذلك وهو يسجل أننا / متقافزين ككرات شمعية، وأننا نشير إلى فوق كأنــنا نــشحن أمتعة أعمارنا إلى بلد تتعجب من حبنا لها دون دعــوتها للغــذاء أو وهو يسمع كيف يكذب الصراف في موعد نزول المرتبات، لقد قام زيدان بكتابة الحاشية، الهامش، الزيادة، التعلــيق الذي يتحدث عن نفس الموضوع بطريقة مختلفة، وفي الوقت نفسه يمكن اعتبار التأويل الوردي لبياض الكواكب هامش علــى قول زيدان: لكل ما كان يدفع الحياة باتجاهنا / وللصباح الذي / سكبنا في عينيه البروق / البروق / وأقصد أوردتنا التي في السماء / السماء / التي خبأنا فيها سر الحكايا / نكاية بالبحر / لــلأرض التي حضرت بقوة / وللوقت الذي ارتأيناه حليفنا / وأنفقنا على رغباته / وقوله: لا ينبغي أن تضحك السماء / لأننا مشاغبون بالفطرة / أو تبكي شفقة علينا / لتزداد وساخة أطفالنا / ويزجــرنا الــشرطي / ليرزح الأباء الهامدون / تحت وطاة مديونيتهم للإله / لا بد أن القارىء لاحظ صيغة الجمع في كلام زيــدان السابق، وهي المرات القليلة التي يأتي فيها كلام زيدان

بصيغة الجمع، من كل ما سبق يتضح أن كلام زيدان في الكلمة المفتـــتح كان عن صالح قادربوه، الشاعر وحده، يستطيع رؤية الموت والحياة، معاً، بعينين مفتوحتين ، وكلام قادربوه في قوله الشاعر الحقيقي هو نقار خشب حاذق يثقب المتلقي ليضع بيضه كـــان عـــن محمـــد زيدان، لقد استخدم زيدان الفائض من لغة قادربـــوه، ما لم يستخدمه قادربوه من لغة، أو الزائد عن حاجة قادربـــوه، وفعل قادربوه نفس الشيء مع لغة زيدان كي يتحدث كل واحد منهما عن الآخر أو يعلِّق عليه .

على العباني

شــعــريــة التلـويـن

إن تتبع خطية النص المكتوب هي عملية بصرية بالدرجة الأولى، وقوع البصر على المفردة إثر المفردة، عمل الفكر على مــلء البــياض بــين المفردة وبين تلك التي تليها، إرجاع كل اختلاف المفردات إلى نسق النص العام في الذهن، هو ما نطلق عليه القراءة في شكلها البسيط لا المعقد، الفرق بين قراءة نص مكتوب ونص لوحة ما، هو أن النص المكتوب تتم متابعته أفقياً؛ الكلمة بعد الكلمة، السطر بعد السطر، لكي نستطيع وبعد انتهاء القــراءة - التــي تحتاج إلى زمن خطي أيضاً يتراكم مع تراكم أفقي بصري للفهم - أن نصل إلى معنى النص .

هذه الخطية في حقيقة الأمر تتعلق بالطبيعة الصوتية في أســاس المكتوب، أما فيما يخص اللوحة فالأمر يختلف قليلاً، فمــثلاً لكــي نبلغ جملة (الرجل قتل الأسد) سنرسم رجلاً، وسهماً أو بندقية، ثم أسداً قبالتهما، ويمكن أن يكون الأسد جهة اليمين أو جهة اليسار، من فوق أو من تحت، والذين سينظرون

إلـــى الرسم سيرون الرجل والسهم والأسد في وقت واحد، من هـــنا يمكننا القول إن اللوحة نص من كلمة واحدة، خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أن الكلمة تستخدم لتعيين شخص، وفكرة، هـــذا النص الكلمة الواحدة، التي يحددها بياض، لا يحتاج منا إلـــى تتـــبع أفقي لمساره، بل لا بد من النفاذ إلى عمق الكلمة، والزمن في عملية النفاذ هذه لا يتراكم بسبب تنقل أفقي للبصر، بل هو تراكم عمودي .

فـــي الـــنصّ الخطّي نقرأ كثيراً من الكلمات لننتهي إلى معنـــى يمكن تكثيفه في كلمة واحدة، الرغبة، الحرب، الخيانة، الغربة؛ نص اللوحة يبدأ بمعرفتنا لكلمة واحدة هي نص اللوحة، نـــستطيع أن نقول عندما ننظر إلى الجرنيكا، الحرب، أو امرأة إذا وقـــع بصرنا على الموناليزا، حتى أمام لوحة مجردة تماماً نـــستطيع الـــتفوه بكلمة واحدة في لحظة اصطدامنا بالنص كأن نقـــول: حزن، خوف، شهوة، هذه الكلمة هي النواة الكتابية لكل لوحة، حول هذه الكلمة نبدأ في نسج نص اللوحة، وفي حين إننا نعمـــل في النص المكتوب على فك عقد نسيج النص، فإننا في نص اللوحة نعمل على نسج تشابكات وعقد حول الكلمة النواة، إنها عملية قراءة من اليسار إلى اليمين، ولا بد أن ننبِّه هنا إلى

أننا لا نقصد بالكلمة النواة عنوان اللوحة، بل يجب أن نحذِّر من انخداعـنا بتـسمية اللوحة أو عنوانها، ومثال على ذلك اشتراك سبع لوحات، لمونيه، وماركوزي، وروسو، ورنوار، وجوجان، وموديليانـي، وبيكاسـو في الاسم نفسه (أبولونير) ، وجميعها رسـم شخصي للشاعر أبولونير، لكن سنكون مخدوعين جداً إذا تـصّورنا أنـنا أمام الشكل نفسه أو الموضوع ذاته، إنه الشيء نفـسه الـذي سـيحدث إذا طلبـنا من سبع شعراء كتابة سبعة نصوص بعنوان الوطن، فلا شك أن كل نص سيكون له فرادته، وتميـزه من ناحية الشكل والمضمون، إلا أنه تبقى كلمة الوطن هي الكلمة النواة في كل النصوص، وحتى إذا لم نعرف عنوان أحـد هـذه النصوص فسوف نعرف في نهاية الأمر أنه يتحدث عـن الـوطن، أما اسم لوحة أبو لونيز لبيكاسو، فقد نقول عنه وببـساطة إنـه لا يصلح أبداً اسماً لهذه اللوحة، ما لم يكن لدينا الاستعداد لقبول فن بيكاسو.

التكرار والاختلاف

معـزوفة التجريد الطبيعي هو عنوان الكتاب الذي يحوي مجمـوعة مـن لـوحات العباني تمَّ رسمها ما بين أعوام 1973 و1997، هـذا العـنوان لم يكن أبداً اعتباطياً، لقد تم اختياره عن

وعـــي، فالمعزوفة لها علاقة بأشد الفنون تجريداً وهو الموسيقا، التجـريد الـــذي هو صياغة الواقع بما وراء الواقع، الطبيعي هو الواقـــع المادي، تقع كلمة التجريد بين ما هو مجرد ويراد تحويله إلى محسوس وو بين ما هو محسوس يراد تحويله إلى مجرد. إن أهـــم ما تشترك فيه الموسيقا والطبيعة، هو التكرار، التكرار في الموســيقا يعدّ اختراقًا لمبدأ التسلسل، هو توتر يفسح المجال من حـين لآخر، لتوقف الدفق النغمي المتصل، إنه عبارة عن تصد مـــؤقت يعترض سبيل استرسال المضمون النغمي، والتكرار بهذا العمـــل يمكِّـــن الذاكـــرة من تراكم محصول ما أنتجته الملفوظة النغمـــية؛ ويتجلى التكرار في كل مظاهر الطبيعة، إنه زمن يعيد كـــتابة ذاتـــه، ولكـــن ضمن صيرورة هذا التكرار في الموسيقا والطبـــيعة يـــوجد اختلاف، " ففي حقل الإنتاجية الموسيقية وعلى مـــستوى (زمكانيـــتها) ليس هناك فرصة لما يمكن أن ندعوه بـــتعويض الحـــدث النغمي، فهو دائماً عود مختلف مغاير للحدث النغمي الأول، فالاختلاف يطبع سمة العنصر النغمي سواء تعلق الأمـــر بتسلسل البديهي، أو فيما يتعلق بمعانيه الجافة، التي تبرز مـــن حين لآخر دون أن تتخذ صفة خطية مسترسلة وممتدة "(3)،

---

(3) الـــدال والاستبدال، عبد العزيز بن عرفه، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1993 .

أمـــا في الطبيعة فإن التكرار هو الاختلاف الظاهري، الذي يطبع الأشـــياء في تعددها، فلا يمكن ملاقاة الشيء نفسه في خط زمني يأخذ معناه من الاختلاف كعملية تأخير أو تأجيل .

فـــي الجدول أدناه يمكننا الوقوف على ظاهرة التكرار في أعمـــال العبانـــي، واختـــرنا في الخانة الأخيرة من الجدول العام 1995 كـــنقطة ارتكاز، نعتقد أن العباني كرر الاشتغال فيها على كل الموضوعات التي رسمها من قبل، مع التأكيد أنها نقطة تبلور فـــيها مفهوم التكرار والاختلاف في أعمال العباني بالنظر إلى ما قبل هذا العام وما بعده .

اسم اللوحة	الخامة المستخدمة	التاريخ	1995
نوافذ	مائية ثقيلة على قماش	1974	نوافذ
نوافذ	مائية ثقيلة على ورق	1980	بيوت صغيرة
نوافذ	اكريليك على قماش	1985	الطريق
نوافذ	اكريليك على قماش	1992	فضاء
نوافذ	اكريليك على ورق	1992	الحلم
نوافذ	اكريليك على قماش	1992	بعد المطر
نوافذ	اكريليك على ورق	1993	وهج لوني
نوافذ	اكريليك على قماش	1993	وهج لوني
نوافذ	اكريليك على ورق	1995	الأرض
نوافذ	اكريليك على قماش	1997	والسماء

اسم اللوحة	الخامة المستخدمة	التاريخ	1995
بيوت صغيرة	اكريليك على ورق	1985	مشهد من
بيوت صغيرة	اكريليك على ورق	1992	ترهونة
بيوت صغيرة	اكريليك على ورق	1995	الشاطئ والحلم
بيوت بعيدة	اكريليك على ورق	1992	عاصفة
بيوت بعيدة	اكريليك على ورق	1996	آفاق بعيدة
			مكان ما
			أشجار في الأفق
بيت وحيد	اكريليك على ورق	1994	
بيت وحيد	اكريليك على ورق	1994	
الطريق	اكريليك على ورق	1988	
الطريق	اكريليك على ورق	1992	
الطريق	اكريليك على قماش	1993	
الطريق	اكريليك على قماش	1995	
فضاء	اكريليك على ورق	1989	
فضاء	اكريليك على ورق	1995	
فضاء مجرد	اكريليك على قماش	1997	
فضاء روحي	اكريليك على قماش	1993	
فضاء روحي	اكريليك على قماش	1997	
فضاءات روحية	اكريليك على قماش	1997	
حلم	مائية ثقيلة على قماش	1974	
حلم	مائية ثقيلة على ورق	1990	
زمن الحلم	اكريليك على ورق	1991	
زمن الحلم	اكريليك على قماش	1993	
الحلم	اكريليك على قماش	1995	
بعد المطر	اكريليك على ورق	1992	

اسم اللوحة	الخامة المستخدمة	التاريخ	**1995**
بعد المطر	اكريليك على قماش	1993	
بعد المطر	اكريليك على ورق	1995	
قبل المطر	اكريليك علي ورق	1995	
وهج لوني	مائية ثقيلة علي ورق	1989	
وهج لوني	اكريليك على ورق	1995	
وهج لوني	اكريليك علي ورق	1995	
الأرض	اكريليك على ورق	1990	
الأرض	اكريليك على قماش	1991	
الأرض	اكريليك على قماش	1991	
الأرض	اكريليك على ورق	1992	
الأرض	اكريليك على قماش	1993	
الأرض والسماء	اكريليك علي ورق	1995	
مشهد من ترهونة	اكريليك على ورق	1990	
مشهد من ترهونة	اكريليك علي ورق	1995	
الشاطئ والحلم	اكريليك على قماش	1992	
الشاطئ والحلم	اكريليك على قماش	1994	
الشاطئ والحلم	اكريليك على ورق	1995	
الشاطئ والحلم	اكريليك علي ورق	1995	
عاصفة	اكريليك على قماش	1995	
عاصفة	اكريليك علي قماش	1996	
مكان ما	اكريليك على ورق	1989	
مكان ما	اكريليك علي ورق	بدون تاريخ	

بالنظـــر إلـــى الجدول أعلاه يمكننا الحديث عن معزوفة نـــوافذ، معـــزوفة بـــيوت صغيرة، الطريق، فضاء، حلم، بعد

المطـــر، الأرض، الشاطئ والحلم، من وجهة نظرنا فن العباني وعملـــية التكرار والاختلاف فيه هي أقرب للنص المكتوب منها للتكـــرار والاخـــتلاف فـــي الموسيقا، فكل لوحة مرسومة من لـــوحات العبانـــي يُعـــد النظر إليها نظرة إلى بياض الورق / القمـــاش الـــذي يـــستدعي تكرار الحدث، إن هناك دائماً لوحة مـــؤجلة، لكنها حاضرة، يمكننا رؤيتها، الإمساك بها، لمسها في ســـابقتها، إن هـــذا التأجـــيل يقسم اللوحة - ذات اللوحة - إلى أجزاء كثيرة تأتي متكررة لكنها مختلفة؛ يستخدم العباني مفهوم التكـــرار والاختلاف في الموسيقا والطبيعة، لا ليرسم بل ليكتب بالرســـم، فكل لوحة هي كلمة - نص - وكل مجموعة لوحات هي موضوع، والانقطاع بينها هو ما يوقظ الدلالة فيها، ويجعل مـــن تأويلهـــا مـــتعة، والاختلاف بينها، هو ما يجعل لكل منها محـــيطها الخاص؛ إن التكرار حتى لو حافظ على المواد نفسها والأدوات المـــستعملة دون تغيير فهو يُعد اختلافاً، ونسوق مثالاً واحداً فقط على ذلك؛ لوحة (زمن للحلم) أكريليك على ورق 1991، و(زمن للحلم) أكريليك على قماش 1993، في اللوحة الأولـــى يـــستخدم العباني الألوان الثلاثية والثانوية ويخلق منها طـــبقات شفافة، بعد أن تم خلط هذه الألوان على سطح اللوحة، الانسجام الضوئي في هذه اللوحة ناتج عن التحديدات البيضاء،

وهــو انسجام يقوم على التباين لا التنافر وعلى تخفيف الألوان لتعطــي إحــساسًا بالهــدوء، في اللوحة الثانية يستخدم العباني الأزرق الــداكن وهو لون أولي مع ألوان ثلاثية في أجزاء قليلة لخلق إيحاء بالضوء والظل، وهو يستعمل لون التحديدات نفسه؛ أي الأبــيض إلا أن خطــوطه هذه المرة أكثر صلابة، في كلتا اللوحتــين يستخدم العباني خطوطاً أفقية توحي بالامتداد الزمني الأفقي، وهذه الخطوط تخلق تدرجًا رأسيًّا هو تقطع زمن الحلم، أمــا الألوان فيستخدمها العباني للإيحاء بموضوع الحلم، وعلى الــرغم مــن أن اللوحتين تتحدثان عن الموضوع ذاته، إلا أننا نــشعر أمــام اللوحة الأولى أننا داخل زمن أرضي مادي يكاد يكــون حقــيقة أكثر منه حلماً، غني بالتناقضات والتضاربات، زمن فقير، قصير، هذا القصر ناتج عن رغبة سطحية لها علاقة بالغريــزة، فــي اللوحة الثانية نحن داخل حلم سماوي، معارج روحــية فــي ســموات عديــدة، زمــن ممتد غني كل الغنى بالمــضمون، متماسك، متلاحم، نرى السماء في اللوحة الأولى هــناك في أعلى اللوحة خطاً بسيطاً ينبعث منه ضوء ينير بقية اللــوحة، والأرض في اللوحة الثانية خط بسيط في أسفل اللوحة أسود مشبع بخضرة داكنة ؛ يحاول العباني في إعادة كتابة زمن للحلــم تجديد رمزية هذا الزمن في كل مرة، نحن في اللوحتين

داخـــل زمـــن للحلم، لكنهما زمنان مختلفان كل الاختلاف على الرغم من تكرار الموضوع والشكل العام ؛ يكرر العباني ضمن صيرورة الاختلاف .

يأتـــي التكـــرار عنده من التشبث بمبدأ اللذة ومن مصدره الأصـــلي، وهـــو العـــود المستمر للإيقاع الغريزي، إن اختلاف اللـــون، الخـــط، الـــضوء، الظـــل ليس في الحقيقة سوى تكرار لمـــضمون تجريبـــي لا يملـــك جملة من المعطيات الماقبلية التي تسبق تكونه، ولهذا فلوحات العباني نوع من الاسترسال المحكوم باختلافه كتابة تمحى لتكتب من جديد .

فـــي شعرية الفنان علي العباني كثير من الكلمات، كلمات يحـــاول بهـــا العباني نقل تجربته إلينا، على الرغم من أن نقل التجربة جزئي بالضرورة، الشعراء والتشكيليون يرغبون دائماً في نقل تجاربهم كاملة، والتجريد هو اختيار العباني للتعبير عن تجربته عن الحياة والعالم، تجريد العباني مرتبط بتجربته، التي هـــي في أغلبها محددة بجزء من العالم الذي عاش فيه، فتجريد العباني ليس تجريداً خالصاً، بل نجد دائماً موضوعًا ينطلق منه، وهـــو في أغلب الأحيان موضوع طبيعي (من ليبيا) ، إلا أن هـــذا الموضـــوع يبقـــى انفعالاً أوّلياً، يتم بعده إبعاد كل ما هو

حقيقـــي ليبقـــى أثـــر الموضوع الذي لا يريد العباني عن عمد إخفاءه تماماً، الطبيعة تتخذ شكل أفكار العباني في نهاية الأمر، إنها عملية اختراق حجاب المرئي إلى ما وراء المرئي، وصولاً إلـــى العـــام مـــن خلال الخاص، استخدام لصفات الأشياء عبر الإحـــساس بها، وعبر إعادة صياغتها وإعادة تركيب أجزائها، فتـــتحول إلى نص جديد تم نسجه بخيوط النص السابق نفسها، لكـــن تقاطـــع مـــسار خطـــوط النص الجديد تخلق عقد جديدة وتـــشابكات جديـــدة، شعور العباني بالأشياء، بالحياة، بما وراء الواقعي لا يحتاج إلى الإسراف في التجريد، إنه فقط يخلق جواً مـــن الألفة بيننا وبين الشكل واللون تمكننا من إدراك ما ترمي إليه شعريته اللونية، ألفة مع سطح النص تمكنا من أن نندس في داخلـــه بحثا عن دلالة في عمقه، شعرية العباني خالية من عنف الحـــركة تعكـــس جـــواً تأملياً، سكوناً يمتاز بالرقة، تبسيطاً في الأداء مـــتعمدًا لـــصالح تألق الفكرة، ولهذا يستخدم العباني في لـــوحاته كلا الطريقتين؛ طريقة النغمة اللونية وطريقة الخط، إلا أنـــه أميل لاستخدام الطريقة الأولى التي تخدم العمق والتماسك الشكلي وتتماشى والطابع البنائي للوحاته، والقادرة على التعبير عـــن القيم الروحية، ولهذا نجد توزيع الأشكال في لوحاته يتجه إلـــى العمـــق مستعملاً الظل والنور والألوان، التي تساعد على

إحـــداث تأثيـــر بالعمق وبالطابع التشكيلي، ولكنه يستخدم أحياناً طبقات متدرجة من الألوان المحايدة لخلق التأثير نفسه ؛ الكلام السابق هو وصف للوحات العباني بشكل عام، لكننا في عمليتي التحليل والتأويل سنختار بعض اللوحات فقط .

طبيعة مختلفة وزمن آخر(*)

فـــي القـــصة الصوفية يقول ميشال سيرتو " الصوفي هو ذاك الذي لا يفتأ يسافر وهو متيقن من أن الذي يبحث عنه ليس شـــيئاً معيـــناً أو مكانـــاً محدداً، إنه مقر العزم دوماً على عدم المكوث هنا أو هناك وعدم الرضا بـــ (ذا) أو (ذاك) . "

العبانـــي، ما الذي يبحث عنه؟ ليس شيئاً معيناً ولا مكاناً محدداً، هل هو الوهم؟ .

ربمـــا الوهم في لوحات العباني أشد رسوخاً من الحقيقة، بـــل إنـــه مـــتجذِّر فيها بالدرجة التي يصبح فيها متطابقاً معها ومطابقاً لها تماماً، الوهم أين نبحث عنه في لوحات العباني؟ إنه هـــناك في الأفق الذي يُكَرَرُ، يُكَرِرُ العباني رسمه بلا كلل، أفق بين عالمين هو اللا زمن، اللا مكان، اللا أحد، إنه سرّ العباني،

(*) أسماء لوحات للفنان علي العباني .

إنه ليس وهم العباني، بل هو وهم كل إنسان، انقسامه، بحثه عن حياته السرية، كي نكتشف هذه الحياة في لوحات العباني علينا ألا نكون تحت البعد النفسي، أو فوق البعد النفسي ونحن ننظر إليها، وعلينا الوقوف أمام اللوحة مباشرة، فلا يمكن النظر إليها من خلال انحراف إلى اليمين أو إلى اليسار، لأنها تفرض علينا الاتجاه إلى داخلها، وإذا ما فعلنا ذلك سنجد أن بصرنا يقع وبطريقة لا شعورية في كل مرة على خط الأفق، وسنجد أن كل لوحة تنتظم بارتكازها على هذا الخط، حتى لو كان في أعلى الصفحة أو أسفلها، يشع الضوء في لوحات العباني من هذا الخط الوهمي، إنه منبع الضوء، منبع الوميض الذي يجعل من اللوحة عالمين، سماء وأرضًا أو روحًا وجسدًا، وعلى الرغم من أن استعمال العباني للمحايدات (الأبيض والأسود) ، والتدرج اللوني في كل مرة لخلق ذاك الوميض، فنحن في كل لوحة أمام وميض مختلف، أمام آلية مختلفة في التأمل ؛ وبما أن لوحة العباني وحدة روحية وليست بصرية، فنحن ننفذ بروحنا داخل " ذاك " الوميض، ثم " ذاك " الوميض، بعدد لوحات العباني، ويبقى النور، ذاك الغيبي، ذاك الميتافيزيقي سراً عصياً على الفهم في لوحاته، في لوحة فضاء روحي (1) 1997، نتابع تدرجًا لونيًّا من أعلى اللوحة إلى خط الأفق، ومن أسفلها إلى

الخـــط نفسه، مساحة لونية ذات زرقة شفافة ينعكس عليها ألوان الجـــزء المعتم من اللوحة أصفر مشبع بحمرة، أما الجزء المعتم فيبدو كأنه سطح مائي مظلم بدأ النور ينتشر على صفحته، نور ينطلق من بقعة في عمق خط الأفق، نور كأنه فجر رباني جاء لينيـــر تلـــك الروح، أو يغسلها من تلك الآثار المنعكسة عليها، ونحـــن لا إرادياً نجد أنفسنا مشدودين إلى تلك البقعة من النور، إلى ذاك العمقـــ وشيئاً فشيئاً تتحول تلك النقطة إلى داخلنا، ويبدأ الـــنور ينـــساب إلى أرواحنا ليضيء مناطق معتمة فيها كما في اللـــوحة، ولـــو تابعـــنا تشكيل العباني حتى هذه اللوحة، للمسنا الـــتطور الـــذي أحدثه العباني لخلق هذه الروحانية في لوحاته باشتغاله على الضوء وانبعاثه من خط الأفق، ووقفنا على قدرة العباني في التعبير عن حالته الروحية، والانفعالية ،و الوجدانية مـــن خـــلال هذا الخط، فمثلاً وعلى عكس اللوحة السابقة نجد أنفـــسنا مـــضطربين ومـــشوشين إذا نظرنا إلى لوحة الأرض والـــسماء 1995، فاستعمال الرمادي للتحديدات والأزرق المعتم للـــسماء، ودرجات البني المختلفة في تلوين الأرض، مع عدم وجـــود أي وميض في خط الأفق، واكتفاء العباني بالنور العام، يجعلنا نشعر بفراغ في عمق اللوحة وأعماقنا، فراغ يتحول إلى اضـــطراب وتشوش ونظرة واحدة لكلتا اللوحتين كافية للكشف

عن المقدرة الكبيرة لدى العباني على نقل تجربته وانفعاله الذي يشعر به إلينا .

إنــنا ـ كمــا فــي الأدب ـ نقــف على تواطؤ اللغة مع الميتافيزيقيا، نقف على هذا التواطؤ بين ألوان العباني، وانقسام الــروح الإنــسانية، وهــو يــسخِّر العلم ومنطقه لتصوير هذا الــتواطؤ، فكمــا الحلــم ماهر في تجميع الأضداد وتقديمها في موضــوع واحد، كذلك لوحات العباني، في كل لوحة هناك حلم وحقــيقة، خاصــة في مجموعة (الشاطئ والحلم) التي على الــرغم مــن تجريد موضوعها، نشعر بأن الحلم هناك، يسكن اللوحة مع كل ضربة فرشاة على سطح البياض، وتكرار الحلم هــو تواتــر الشرود واليقظة، إنه حلم التطهر من الجنون، من الــضعف والألم، وما ينتج الحلم في لوحات العباني هو الذاكرة الــروحية، اللامــنطوق، اللاواضـــح، وما يميز خط الأفق في اللــوحات الحلمية عند العباني، أننا نشعر به رابطاً محيراً بين الحلم والحياة، بين الحلم واليقظة، والغريب هو أننا نتمسك بهذا الخــط فــي اللوحة كما في الحياة، على الرغم من معرفتنا أنه وهم، الأحلام، كما يقول يونغ هي الأسطورة الخاصة بكل فرد، والعباني يصنع أسطورته بألفاظ الحلم، لوحات تحتمل الضدين،

ويجتمع فيها فكرتين كما في الحلم، نحن نتلذذ مع العباني بالبقاء علـــى تمـــاس مع خط أفق بين طبيعة أخرى وزمن آخر، هذا الـــوهم الـــذي كـــرره، وصنع منه اختلافه، خلق منه سيمفونية روحـــية، وخلـــق - مـــن خلال الاهتمام باللون وبالحساسية - ضـــوءاً فـــيه غموض السحر ولوحات تتميز بالرحابة والهدوء ومتانة الشكل، وكما يقول كاندنسكي " إن الذي لا غنى عنه، هو نوع من الفن يخاطب الروح أكثر مما يخاطب العين " ولذلك فلا غنـــى لـــنا عـــن لـــوحة العباني التي تنشد الخلود، والكونية، والمطلـــق، وحتـــى تلك العزلة والوحدة التي تفوح بعطرها من لـــوحاته، تمـــلأ قلوبـــنا بالقـــيمة الأدبية التي في أسلوب رؤيته وبالجمـــال الأدبـــي في عمق لوحاته، يسير العباني على خطى سيزان إذ يقول " لا تشكيل بل تنغيم "، فكتب العباني في نوتاته بعـــدد فواصـــل معـــزوفته الطبيعية، تلك المعزوفة التي تشبعنا وتغمر أرواحنا بالهدوء والصفاء والسكينة .

الشاعرة خلود الفلاح

تنسى أنها تكتب .. فتتكلم

1. كـــي تمتلك امرأة يجب عليك أن تكون امرأة، لا أعتقد أن نيتـــشه فـــي القول السابق يقصد بامتلاك امرأة؛ الامتلاك الجسدي، الأمر يتعلق هنا بامتلاك عقل، مفاهيم / وجدان / طـــريقة فـــي الإحساس بالأشياء، وهذا لا ينفي أبداً وجود علاقـــة صـــميمة بين عقل المرأة وجسدها، إذا أزحنا قول نيتـــشه قلـــيلاً عـــن مجاله، حقل دلالته، لندخله في مجال القراءة النصية، نجد أنفسنا في مواجهة الأسئلة، ماذا يجب علـــيك أن تكـــون كي تقرأ نصاً لامرأة؟ أو بطريقة أكثر مباشـــرة كيف تغيِّر فرضية أن الكاتب أنثى، فهمنا تأويلنا لنص معين؟ إلى أي ناحية فينا يتجه المغزى عبر اختلافه؟ وبـــأي الوســـائل يتم فك شفرات مثل هذا النص؟ لن يكون هـــناك أي معنى لكل الأسئلة السابقة أو إزاحة قول نيتشه الـــسابق عـــن مجاله، إذا قررنا أن ليس هناك ما يمكن أن نطلـــق علـــيه نـــصاً مؤنثاً، أو لغة مؤنثة، هذا القرار من الـــصعوبة بمكان في مواجهة نص، كنص الشاعرة خلود

الفـــلاح، صحيح أننا وفي كثير من الأحيان لا نستطيع أن نفـــرّق في اللغة الشعرية بين نص أنثوي، ونص ذكوري، ذلـــك أن المذكـــر يوافـــق في الواقع نوعاً من الحياد في الجـــنس، ونوعاً من العمومية المجردة (*)، تسمح بسيطرة دلـــيل ذكـــوري، ما دام النص يقع في إطار عشيرة لسانية تكـــتب بانحـــراف لغـــوي يسير في نفس الاتجاه، فكما أن اللـــسان مؤسسة مجتمعية ونظام من القيم في الوقت ذاته، كذلك لسان العشيرة الواحدة فاللغة الشعرية أيضاً لها نظامها وقـــيمها وهـــي أيـــضاً تقاوم التعديلات التي يجريها الفرد الـــواحد فـــيها، فهي في النهاية بالنسبة لمستعمليها مؤسسة لغوية نافعة، وأداة ووسيلة وربما لغة عمل، تختفي ملامح الكاتـــب (الأنثـــى) في هذه اللغة كلما تم اختيار أشكال معينة من الوقائع تقترب من حياد دليل مهيمن ومسيطر في هـــذه اللغـــة، وفي أغلب الأحيان حتى الاقتراب من مقولة الكلام الذي يسمح بالتجليات الفردية المبنية على الاختيار لا تـــزيد إلا في الاقتراب من إثبات اختيار دليل مسيطر، أو كـــتابة / كلام في أفضل حالاته نسخة عن أصل. في حالة

(*) أنظـــر مـــبادئ في علم الأدلة لرولان بارت، ترجمة محمد البكري الطبعة الثانية عن دار الحوار للنشر والتوزيع.

الـشاعرة خلـود الفلاح يمكننا ترحيل مفهوم الكلام كفعل فـردي، إلـى مسطح آخر يقوم عليه هذا المفهوم بإضافة، ليصبح الكلام ملكية خاصة في اللغة، فحتى اللغة الشعرية في إطار تاريخها العام أصبحت مألوفة بالنسبة لقارئْ منتبه لا يجـد صـعوبة في التعامل معها، ومن هنا كان البحث الملازم لتاريخ هذه اللغة عن ما هو شاذ، عن ما هو خارج نطاق التفاهم والاتفاق والقانون، ليس الفريد في نص خلود الفلاح ابتعاده، وبقصد عن مجال دليل مسيطر فقط، بل من خـلال خـروجها من لغة عشيرة لسانية إلى لغة عشيرة اجتماعـية، عشيرة أنثوية تربطها بها الهموم نفسها الآمال والطمـوحات نفـسها، الآلام والإحباطات نفسها، عشيرة تعـيش داخل ملكيتها الخاصة التي هي لغة مختلفة بمقدار الاخـتلاف فـي المفاهيم، الإشكاليات، الإحساس بالعالم، والأهـم بمقدار النتائج الحاصلة عند التقاء الفكر بالأشياء، نقـرأ لكاتبات كثيرات لا يعيشن داخل هذه الملكية، نشعر عندما نقرأ لإحداهن أنها تتكلم كما نتكلم، أما خلود فهي لا تـتكلم كما نتكلم، هناك فاصل، اختلاف، توتر يتم الشعور به، يظهر النص وكأنه خطأ، وكأنه سوء فهم، وكأن الدليل المـسيطر يقول، هذا النص خارج منطقي، معرفتي، هذا

الاخـــتلاف تتـــتجه الغيـــرية، ينتجه شطب المعقد لصالح البـــسيط، ومن تمفصل أنا داخل لغتها، والأهم من تمفصل الأنـــوثة ضمن ما لا نفكر به، تمفصل يهدم التفكير بمعنى الـــسكن داخل الإرث، مثل هذه اللغة البسيطة صعبة، ليس فقـــط بسبب صعوبة فهم ما لا تفكر به، بل لأن الذكورة لا تسكن ما يلغيها من هنا كان إصرار لغة خلود الفلاح على دلـــيل مـــستبعد، ممحـــو، مهمل، لا يظهر في نص الدليل المـــسيطر إلا كتكميل أو زائدة، يقوم نص خلود على هذا التكمـــيل، الـــزائدة، بجعل النص يدور في إطار لائحة من الأشـــياء ذات الاهتمام المؤنث، لائحة متعارضة مع لائحة أخـــرى ذات اهـــتمام ذكـــوري، يخرج نص خلود الفلاح المذكـــر مـــن حـــياده، مـــن عموميته، من درجته الصفر بتعارضـــه مـــع اللاشـــيء، ليجد نفسه متعارضاً مع دليل خاص لا يقبل الحياد.

2. الفـــن يـــبدأ، ليس مع اللحم (الجسد) ، وإنما مع البيت (دولـــوز غتاري) [1]، البيت الأكثر بساطة، المفرط في

---

(1) ما هي الفلسفة جيل دولوز فيلكس غتاري.
ترجمة مطاع صفدي مركز الإنماء القومي اليونسكو باريس المركز الثقافي العربي.

بـــساطته، المـــنغلق/ المنفـــتح في آن، هذا البيت تسجيل لحـــضور، إنه ترهين بالمفهوم الدلوزي للأشياء ترهين يجعلهـــا في متناول الرؤية / القول، باستعمال خلود لهذا المفهوم تجعل الأشياء محكية ومفهومة تمنحها حياة، لكن لـــيس كـــل الأشياء، فقط الأشياء الهامشية بالنسبة لدليل يعتبر نفسه المتن.

خلف الذكرى

أنا

تؤرخ هوامش المكان

تأخذ الأشياء أهميتها في هذا الهامش كلما كان استبعادها من قبل الدليل المسيطر أعنف، ومحوها أكثر قسوة، وإهمالها أطول.

تركوا

وراءهم

أكواباً وصحوناً

عشاء الأمس

وحزمة من تعابير

....

كوبا كاكاو

متعانقان

تحت شرفة

باردة

....

فناجين الشاي

المتأنقة

توشوش

غفوة الضوء

وتبدأ في عد أيام الأسبوع

....

الإبرة المغروسة

بفستاني

البنفسجي

تطرِّز منديل الوقت

....

مفرش المائدة

الأنيق جداً

يحدِّق بحرارة

خارج النافذة

....

إذا وافقنا أن الهوية هي مفهوم الاتصال بين العقل والجسد، اتصال بين الثابت والمتحرك، فإن هذه الهوية في النصوص السابقة تؤكد الانفصال بدل الاتصال، إنه قلب لمفهوم الحضور والغياب في صميم الهوية فالجسد بحضوره المادي غائب، والعقل بكل تجريده يسجِّل حضوره، حضور يؤرخ لهوامش المكان، خلف الذكرى .... أنا .... تستبعد حضورها باحتجابها عن الزمن خلف ذكرى ، الأكواب، الصحون، الفناجين .... إلخ، نسجِّل حضور الهامش المؤرخ له في غياب الأنا، وغياب دليل مسيطر ومهيمن يتخذ شكل هو، نلاحظ في النصوص السابقة تعارضاً بين خارج، امتلاء، زمان /

داخـــل، نوع، مكان، علينا فهم التأريخ لهوامش المكان كتأريخ لتهميش خاص، تأريخ للسكون، للفراغ، للمكان، وهو في الوقت ذاتـــه تـــأريخ لذات مؤنثة خارج النص تتحرك داخل السكون، تمتلئ داخل الفراغ، موجودة في الغياب.

غيَّرت ملاءات السرير

الحذاء الذي أحالني للاهتراء

الوشاح

باقات ورد اصطناعية

إكسسورات الفضة

والمعجون

اكتشفت

أنني ... أنني ... أنني

حتـــى التغيير لا يتم إلا في إطار بعثرة الأشياء الهامشية مـــن حولها ثم جمعها من جديد، إنه تأريخ لغير المرغوب فيه، للمعـــتاد، للمألوف للأنا التي تسكن البياض بين شيئين بسكون، إنـــه واقـــع لا يتطابق مع الرغبة، حين تكتب خلود الفلاح فهي

تــؤرخ لهــوامش المكان، وحين تتكلم فهي تؤرخ لذات متوحدة وتلــك الهــوامش، ما يحدث الانفصال، ما يحدث فجوة في بناء هــذا التوحد، وما يجعل من التعرض حادثة هو الذكرى، تأخذ هــذه الكلمة في نصوص خلود الفلاح دور محدث الضجيج في قلب السكون، مقاومة لسيلان الزمن، خروج من المكان، امتلاء في أشد حالات الشعور بالفراغ.

وحدها
الذكرى
لا يزعجها
نحيب التجاعيد

....

يهمني القصيد
المتسائل
فأعيد طقوس مفردات الأمس
المخبأة في عتمة ذاكرتي

....

لفرح قادم

أؤثث

مزهريات صامتة

وأؤيد

في ثنايا السراب

ذكرى عالقة

....

في التباس المعنى

أرحل إلى يقيني

أفتِّش عن نسيان ممكن

يتفوق على تكوينات الذاكرة

هناك

عبر نصي الصغير

ثمة

معانٍ يخنقها الجفاف

ثمة

يقين واسع الامتداد

تهزمه

بقعة شوق مثابر

....

في النص رحيل إلى يقين، هذا اليقين يجد نفسه في التباس المعنى، في الكتابة على سطح هذا التعارض / التقاطع تبرز الكتابة كفخ، فعل شهواني، مواربة، فجوة بين الكتابة وإرادة القول، هناك صدع يتجلى في اليقين من جراء التباس المعنى، تنظر إلينا الكتابة من خلاله بوضوح بينما لا نراها نحن سوى مشوشة غائمة، أما نحن بالنسبة لها (الكتابة) ففي كامل النور وهذا يزيد حجم الرؤية، نحاول أن نزيد من اتساع الصدع بالنظر إلى التعارض نسيان / ذاكرة، التعارض بين نسيان ممكن وتكوينات الذاكرة، تبرز الكتابة كلما كان النسيان غير ممكن، يبرز النص محاصراً بالجفاف، علينا التركيز على الجملة يقين واسع الامتداد في تعارضها مع بقعة شوق مثابر، فاليقين ومهما كان اتساعه وامتداده فهو ليس إلا التباس المعنى، ما يهزمه هو تلك البقعة التي هي نص خلود الفلاح بشوقه المثابر، شوقه

للنـــسيان كما شوقه للتذكر، ففي اللحظة التي يطغى فيها النسيان بمـــرور الـــزمن الـــزمن سيد النسيان .. هكذا يقال يتجه الشوق مثابـــراً إلـــى تكويـــنات الذاكرة، وحين يجد المعنى نفسه محاطاً بالجفاف يتجه الشوق مثابراً إلى النسيان، إنه عمل مزدوج للنص بـــين (نسيان نحبه) وذكرى تطل من (ثنايا السراب) ، بذلك يبـــرز الـــنص كتأجـــيل للنسيان أحياناً، وكتأجيل للذكرى أحياناً أخرى، فعند نحيب التجاعيد يكون النسيان مؤجلاً وحيث لا رفقة (ترفد سقف العمر) تردد خلود بلغة متعبة تعاويذ النسيان.

3. تشكلني

المسافة

امرأة

مضيئة

لمـــاذا مضيئة؟ أي مسافة؟ عن ماذا تفصلها هذه المسافة؟ من الصعب التفكير في إجابة عن هذه الأسئلة دون الشطب على الكثيـــر من الإجابات التي لا تحتمل هيمنة مفردة امرأة عليها، شـــطب كـــل تـــشكل، كل مسافة، تنتج مغزاها في الحياد، في الدرجة الصفر.

يشيخ انتظاري

والأنثى بداخلي

تختلق بسمات

لمرارات آتية

علينا شطب مضاعف لمفردة الشيخوخة هنا شطب للشيخوخة بالمعنى في امتداده الأكثر عمومية، وشطب لدلالتها التي هي المعنى كملفوظ لساني كذلك الانتظار، الاختلاف، المرارات، علينا أن نحيل هذه المفردات إلى حقول الأنثى، إلى مجالات تظهر بممارسة الشطب من قبل (الأنثى) لكل ما يربط هذه المفردات بحقوق دلالتها الذكورية، يظهر المعنى بالتعارض بين ما تم شطبه، ما ترك ليقرأ في داخل النص، التعارض بين كاتب مخبيء في قلمه غياب المتحدث وحضور المتحدث عنه، وقارئ يستحضر هيمنة دليل مسيطر تم شطبه في حقيقة الأمر، تستخدم خلود الذاكرة في عملية شطب هذا الدليل المسيطر، بإزاحة علامة الشطب من على مفردات تم شطبها في ذاكرة أخرى مهيمنة، ذاكرة آخر (هو) كما قلنا سابقاً تم استبعاده، محوه، إلغاءه ولكنه محو ليس سوى وجه آخر لإثبات التجلي.

على جدران الغرفة

يستعيرني

وأنام وحيدة

....

آخر الليل

تضيء

شمعة

لوهم حضورك

....

هــذا الإبعاد، المحو، الإلغاء للآخر موضوع الرغبة ينتج حضورًا مضاعفًا.

في حضوره

بصعوبة

أتنفس الوجود

نقف عند مفردة يستعيرني، في النص الأول، ومفردة وهم

في النص الثاني، ونلاحظ أنها عندما تكون هناك فهي استعارة، وعـــندما يكـــون هو هنا فهو مجرد وهم إنه لقاء لا يتم إلا في إطـــار مفهوم الموجود في إمكانية الغياب، والغياب في الوجود، إنه لقاء لا يتم إلا في المسافة التي تشكلها امرأة مضيئة.

في المسافة الصافية

بين ظلينا

نمت حديقة صغيرة

حديقـــة صـــغيرة ليـــست شيء سوى نص خلود الفلاح، مـــسافة صـــافية، لا حضور ولا غياب، لا نسيان ولا تذكر، لا وهـــم ولا حقيقة، لا متن ولا هامش، نقطة خارج التماس على المستوى الجسدي.

بصعوبة

تتسع الأصابع

لحواراتنا البيضاء

وهـــذه الحـــوارات البيـــضاء نقطـــة خارج التماس على المستوى الفكري إنه لقاء محكوم بعدم إمكانيته، لقاء يستأنف فيه

الـــرماد حــضوره كمـــا تقــول الشاعرة ومن هنا وجود كلمة بــصعوبة فـــي الـــنص الثالث، من هنا وجود هذا التشتت الذي تحدثـــه هـــذه المفـــردة، أهي صعوبة ناتجة عن فرط الابتهاج بحـــضور هو وهم، أم أنها ناتجة عن حضور رغم الرغبة فيه يلغـــي الـــذات، علـــى مـــدار النصوص نلاحظ محاولة لشطب الحـــضور باســـتبعاد الدلـــيل الذي يمفصل هذا الحضور داخل الـــنص، ولكـــن هذه المحاولة هذا الشطب لا ينجح إلا في تأكيد الحضور في غياب الذات، إنه إلغاء في سبيل الإثبات، كما كان فـــي ثنائـــية ذكـــرى / نسيان، نلاحظ أن اللحظة التي يتم فيها الشطب / الإخفاء، تكون هي ذاتها لحظة الظهور / الإفشاء.

أنقِّب في أحلام

البارحة

عن وجهك

فإذا به

مندس في ملامحي

التحفت بالصمت

خوفاً من التعثر

في السؤال

لماذا هذا الحزن المتراقص

في العينين؟

عـــند الطـــرف البعيد من الحضور يقف النسيان، وعند الطـــرف القريب من الغياب تقف الذكرى، أشد حالات العنف المـــوجِّه نحـــو دلـــيل مسيطر، مهيمن، هي ذاتها أشد حالات التـــسامح مـــع هذه السيطرة الهيمنة ، أشد حالات العنف تجاه الــــ(هو) بتغييبه، استبعاده، محوه، إلغائه، تكتشف أنها أشد حـــالات العنف تجاه الأنا، كلما كانت خلود الفلاح تكتب فهي تمـــارس حـــياتها داخل ملكيتها الخاصة، لا تكتب على صفحة بيضاء (وإنماء على صفحة مغطاة بكليشيهات موجودة وقائمة مـــن قبل) (دولوز غتاري) كليشيهات الإلغاء، التهميش، الاســـتبعاد، ولكـــنها حين تتكلم تكون حاضرة فيما تفكِّر فيه، حـــضوراً شـــفافاً، عفوياً، هذا الحضور يمتد في دال لا يحيل ســـوى على نفسه، هذه الشفافية في نصوص خلود الفلاح حقل نقف فيه على الأشياء مفكراً فيها بغيرية / اختلاف، وأحاسيس ليـــست ســـوى شاهد على بروز الاختلاف وتجليه وحضوره، وكما يقول الشاعر لورنس (الناس لا ينفكون عن وضع مظلة

تحمـــيهم، يرســمون تحتها قبة سماوية ويكتبون مصطلحاتهم وآراءهم، ولكن الشاعر بل الفنان، يحدث شقاً في المظلة، حتى إنـــه قـــد يمزق السماء ليمرر قليلاً من السديم الحر المنطلق، ويؤطر ضمن نور فجائي الرؤية التي تظهر من خلال الشق) تـــستبدل خلود الشق ببقعة شوق مثابر، يمكننا فيها رؤية نور الـــسديم الحـــر، حياة يتم قراءتها كنص، بقعة شوق ما هي إلا محاولـــة لفهـــم علاقة الجسد والذات، الأنا والآخر على سطح مفهـــوم المذكـــر والمؤنث، حين ينفلت النص من خلود يصبح قـــريب / بعـــيد نقـــرأه ونـــسمعه في آن، نسمع فيه ليس ذاك الـــصوت المفـــرد لـــشاعرة، بل صوت جيل (مؤنث) لديه همـــومه وإشكالياته وقضاياه الخاصة التي يحاول أن يطرحها بعـــيداً عن سطح المفاهيم الذكورية، بعنف موجّه ضد الحياد، ضد التعارض مع اللاشيء.

حكمة الرواية "كوامي أيـايا"

الخروج من صفر المدلول

الرواية العربية – هوية السؤال

الـــثقافة كلمة فضفاضة، وفي أحيان كثيرة تستخدم بمعنى معـــياري، بل غالبا ما تستخدم كشعار وسلاح، وبما أن للكلمات تاريخ، فهذه الكلمة بالذات لها تاريخ طويل ومعقد غاية التعقيد، وإذا شـــئنا تعريفها فإننا لا ندري أنقف عند التعريفات الوصفية لمفهـــوم الثقافة، أو التعريفات المعيارية لهذا المفهوم، وقد برز مفهـــوم الـــثقافة في الفترة السابقة في كتابات بعض الكتاب في ساحتنا الثقافية في إطار الحديث عن الهوية والخصوصية والانا والآخـــر، بمـــا أن الثقافة محدد لكل هذه المفاهيم السابقة، وقد لاحظـــنا أن هذه المقاربات لا يتضح فيها عدة نقاط، منها أننا لا نـــدرك على وجه التحديد هل هي تتعامل مع المفهوم الديناميكي للثقافة أو المفهوم السكوني لها، هل يعطى فيها الأهمية للمفهوم الجمعـــي للثقافة أو للاختلافات الفردية في اكتساب الثقافة، هل تـــضع هـــذه المقاربـــات مفهـــوم نسبية الاستقلالية الثقافية في

حسابها، أم أنها تتركه جانبا، وغير هذا وهو الأهم لا يتضح في هذه المقاربات دور العامل الديني في طرح مسألة الاختلاف، بل إننا نجد فيها دين / ثقافة نسقين لا يمكن بأي حال أن يعيشا حالة اتساق، أما التراث فأحيانا نجده يعني الثقافة بمعزل عن المعتقد وفي أحيان أخرى نجده المعتقد بمعزل عن الثقافة، الرواية احد ممارسـات الخطاب الأدبي التي عنيت بموضوع الهوية الثقافية وبحـسب الأسـتاذ سالم العوكلي في مقاربته "سؤال الهوية في الـرواية العـربية"قـد تم اختيار الرواية "لأنها استجابة لطرح إشكاليات صدام المهاجر العربي مع البنى الاجتماعية والثقافية والنفسية للمجتمع الغربي - لاحظ لا كلام عن المعتقد - هذا الـصدام الـذي كان موضوعاً إشكالياً لعدة روايات، كتبت في المهجر، عاكسة مزيجاً من الانبهار بالحضارة الغربية والحنين النستولوجي إلى الوطن الأم، وكانت معظمها تنتهي بعودة البطل المغترب إلى أحضان الوطن بكل آلامه، لينقذ ما يمكن إنقاذه من قـيمه الروحية،ضاربا عرض بالحداثة المادية عرض الحائط"، وهـذه الـروية نفسها مستعارة كما يقول العوكلي من النموذج الغربـي، فالـرواية "صـياغة أدبية غير خاضعة لسلطة نصية تـراثية "، ويـسمي الأسـتاذ سـالم العوكلـي خروج المثقفين والانتلجنسيا العرب إلى الغرب نزوح، مهما يكن من شيء فهذه

النظرة تنطوي على العديد من المغالطات، وقلب للإشكالية، أما اختيار الرواية فلم يكن أبدا استجابة لإشكاليات صدام، السرديات دائمـا وعبر التاريخ اهتمت بالأسئلة المتعلقة بالهوية، والرواية بالـذات لأنهـا قـادرة على خلق تماهٍ بين شخصياتها والقراء، والتماهي يخلق الهوية، الأدب كما يقول جوناثان كولر: سيجعلنا ناسـاً أفضل من خلال التجارب البديلة وآليات التماهي، وأما ما يخـص عدم خضوع الرواية لسلطة نصية من التراث، فالتراث نفـسه يقـول بغير هذا، فمنذ العصر العباسي أصبحت الحكاية تلعـب دورا أساسـيا في المجتمع وتحل محل الشعر وربما هذا المثال يوضح ذلك "قال جماعة لقاضي خاصموا عنده جارية أم ولـد في ميراث أبيهم: وساعة مات ختمنا خزائنه، وهي كانت فـي الـدار، ولما فتحناها لم نجد له فيها إلا عدة صناديق فيها سـراويلات، وقطعـا يـسيرة من ثيابه، فأين مضى هذا؟ ومن أخـذه؟ ومـا السبب في عظم السراويلات وقلة الثياب؟ فأقبلت الجارية محتدة، وكأنها أعدت الجواب، فقالت: أعز الله القاضي، أمـا سمعت ما حكاه الجاحظ من أن رجلا كان يعشق الهواوين، فجمـع منها مائتي هاون، هذا كان يعشق السراويلات، فضحك القاضـي أبـو جعفـر، وانفـضّ المجلس عن غير شيء، فما انتـصفوا منها بعد ذلك." في هذا المثال نلاحظ أن المرأة وهي

جاريـــة من عوام الناس تستشهد بحكاية الجاحظ، ولم يعد بيت الـــشعر هـــو محل الاستشهاد، وحتى الحديث عن ريادة "زينب" هـــيكل لـــم يكـــن الشكل هو محل الجدة فيها بشكل خاص إنما المضمون، فقضية الصراع الطبقي في مصر لم تتناولها رواية قـــبل زينب من هنا كانت ريادتها، وإذا وصلنا إلى نقطة نزوح المثقفـــين فـــلا اعتقد أن كلمة نزوح هي الكلمة المناسبة ولندع مـــيلان كونديـــرا يحدثنا عن سبب خروج المثقفين إلى الغرب، وهـــي قـــصة حقيقية "دعي مهندس براغي للاشتراك في ندوة علمية تعقد في لندن،وقد ذهب وشارك في الجلسات ثم عاد إلى بـــراغ، وبعـــد ساعات من عودته تناول في مكتبه صحيفة رود بـــرافو وهـــي صحيفة الحزب الرسمية وقرأ فيها: قرر مهندس تشيكي، كان قد ندب للمشاركة في ندوة في لندن – بعدان أطلق تـــصريحا أمام الصحافة الغربية شتم فيه وطنه الاشتراكي – أن يبقـــى فـــي الغـــرب ..لم يكن بوسع مهندسنا أن يصدق عينيه، وحـــين دخلت سكرتيرته مكتبه، ذهلت لدى رؤيتها له قائلة: يا الهـــي، كـــيف عدت، غير معقول، ألم تقرأ ما كتب عنك؟ رأى المهـــندس الخـــوف في عيني سكرتيرته، ماذا يسعه ان يفعل؟ هـــرع إلى إدارة تحرير رود برافو، وهناك عثر على المحرر المسؤول عن نشر الخبر، وقد اعتذر له هذا الأخير فعلا، إذ إن

المسألة مزعجة حقاً، ولكنه - هو المحرر - لا دخل له في الموضوع، فقد تلقى نص الخبر مباشرة من وزارة الشئون الداخلية .

ذهب المهندس إلى الوزارة إذن، وهناك قيل له، نعم صحيح إنه ولاشك خطأ قد وقع، لكنهم - في الوزارة - لا دخل لهم في الأمر، فقد تلقوا تقرير عن المهندس من إدارة الاستعلامات في السفارة بلندن، طلب المهندس نشر تكذيب للخبر، فقيل له: التكذيب غير ممكن، لكنهم أكدوا له انه لن يتعرض لشيء، وأن بوسعه الاطمئنان، لكن المهندس لم يطمئن إذ سرعان ما انتبه - على العكس - إلى انه يخضع لرقابة صارمة، وإلى أن محادثاته الهاتفية قيد التسجيل، والى انه ملاحق في الشوارع، لم يعد يسعه النوم، ثم صار نومه حافلا بالكوابيس، إلى أن جاء يوم لم يعد يحتمل فيه هذا الضغط فغامر معرضا نفسه لأشد المخاطر كيما يترك البلد بطريقة غير مشروعة، لقد صار بذلك مهاجراً " .

من هذه القصة يتضح أن ما يسميه العوكلي نزوح مثقفي العالم الثالث إلى الغرب ليس هو في الحقيقة سوى الفرار والهروب، لا من أوطانهم ولا حتى من تخلف هذه الأوطان، إنه

الهروب من سلطة تتماهى مع الوطن، سلطة يصبح الانتماء إليها هـو الإمكـان الوحيد للانتماء إلى الوطن، هكذا تشوّه الهوي في الـوطن الأم، وكمـا يقول د.جمال شحيد "بدل أن يكون الانتماء متحدداً وخلاقاً وشمولياً يصبح انتماء لحالة أو لظرف أو لسلطة ويفقـد بالتالـي كـل مقومات الانتماء الطبيعي " فلا الصدمة ولا الاحتكاك مع الغرب، ولا التقدم العلمي الذي يتحدث عنه العوكلي هـو السبب، فالهوية وقبل حتى أن يصل هذا المثقف إلى الغرب كانـت قد شوهة سلفا، أما عودة هؤلاء المثقفين إلى الوطن فليست في الحقيقة بسبب الحنين النستولوجي، إنها الحنين إلى دور في هذه الحياة فهناك يعيش المثقف بلا دور فيفقد شخصيته لا هويته وهذا مـا يعود ليبحث عنه، ولا أعتقد أن قول العوكلي "ضاربا بالحداثة المادية عرض الحائط" قول منصف فكأننا بذلك نقول إن المثقف ما ذهـب إلا ليستعمل الميكرو ويف أو الكاش مشين وهذا بعيد عن حقيقة الأمر .

رغبة الراوي ..لذة السامع

ذات يـوم طـرق بائع كتب على باب امرأة، وقال: معي كـتاب ستـستمتعين بقراءته كثيراً، وقالت المرأة: آسفة، فأنا لا أعـرف القراءة، وعندئذ أجاب البائع: لكن من المؤكد أن أولادك

سـيهتمون بقــراءته، وأخبرت المرأة الرجل أنه ليس لها أولاد، وماذا عن زوجك؟ وأخبرته المرأة أنها غير متزوجة، وأن الكائن الوحيد في بيتها قطة، وأخذ البائع يهرش رأسه لحظة ثم قال: ما تــزالين تحتاجين إلى شراء هذا الكتاب، لأنك عندما تسرق قطتك هذه الطعام من المائدة ستحتاجين إلى كتاب تقذفينها به، وأدركت المــرأة مــا يقصد بسهولة واشترت الكتاب ". في القصة السابقة نجــح الــرجل في القيام بالبيع لأنه استطاع مخاطبة عميلته على مستواها، فعندما أدرك أنها أمية باع الكتاب بإخبارها ماذا يمكنها أن تفعل به، وليس ماذا يمكنها أن تتعلم منه، ومما لا شك فيه أن هــناك مــن سيستنكر شراء الكتاب لمجرد قذف القطة به، ولكن علينا أن لا نهمل من سيكون استنكارهم اشد لجعل الكتاب مجرد أداة تعليمــية، ما يمكننا التشديد عليه وعلى أهميته هو قول البائع في البداية "معي كتاب ستستمتعين بقراءته كثيراً "، وإن كان كلام البائع السابق قد ينطبق على أي كتاب في أي مجال إلا انه عندما يكــون عن رواية يصبح أكثر فاعلية، ذلك لأن كاتب الرواية إذا كانت لديه النية منذ البداية أن يعلّمنا شيئًا من خلال روايته يكون وبكل بساطة قد ضحّى بما يمكن أن نحصل عليه من لذة أو متعه عــند قراءة هذه الرواية، والذي سيحدث أننا سوف نحاول تخطي كــل تلــك المقاطع المباشرة والخالية من كل لذة بأسرع ما يمكن

لنصل إلى المقاطع الحائزة على أكبر قدر من المتعة، ونص "كوامي ايايا " يدخل في إطار هذه النصوص، فهو لا يدخل في نصوص المتعة إلا بشكل مجتزأ وذلك عندما يخرج العمامي عن هدفه ورغبته إلى رغبة الرواية فقط، وبما أن نص المتعة حالة من الضياع، وهو على حد قول "بارت" هو النص الذي يتعب، لأنه يجعل القاعدة التاريخية، والثقافية، والسيكلوجية للقارئ تترنح، ويزعزع ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة وهذا ما لم يكن أبداً غرض العمامي في "كوامي أيايا" لقد كان هدفه أن يخبرنا لا أن يحكي لنا فقط، وهذا ما جرها في مقاطع كثيرة إلى ثقافة الدال القديمة، ولكن ليس هذا كل شيء، فما يميز رواية العمامي هو الجدة في التناول، وبما أن فرويد قال: الجدة عند الراشد شرط المتعة، نكون قد حصلنا على سبب يمكننا من متابعة قراءتها، والجديد في رواية العمامي أنها بعيدة عن ما يصوره العوكلي في مقاربته، بعيدة عن صفر المدلول الذي تعاني منه الروايات التي يتحدث عنها العوكلي وبعيدة عن ذاك الإنسان، الهامشي، الهجين، الفصامي، المسخ، الذي تقوده مؤخرة نساء أوروبا، إنسان يدعو إلى الشفقة والرثاء، فسلطان العرج لم يحاول أبداً استدرار عواطفنا رغم عاهته، بل هو لا يأبه لنا ولا يكترث برأينا فيه، وهو قد وصل أوروبا صبيًّا لم يكن

فـــارّاً مـــن شـــيء ولا هارباً من أحد، إنها صدفة مجرد صدفة أوصـــلته إلى إيطاليا، والكاتب فيها يغامر بأن يحاول إقامة علاقة مـــع مـــا لم يعشه قط في لسانه وفي ثقافته وفي تاريخه، وأخيرا وهو الأهم بالنسبة لهذه المقاربة هو إبراز العمامي للجانب الديني بشكل أساسي فيما يخص مسألة الهوية، فالآخر في "كوامي أيايا " يهـــودي، مسيحي، لا الثقافة الغربية لقد تزوج سلطان من يهودية وأنجـــب منها ولد، وتزوج من مسيحية وانجب منها بنتين، وهو صـــديق لغاني وهو كوامي. هكذا نجد أمامنا وبالتدريج أثناء سير الـــرواية عالمًـــا بدائـــيًّا، عالم يهودي، عالم مسيحي، عالم مسلم تتداخل مع بعضها البعض في الزمان والمكان.

واللافت أن العمامي يجعل من المسألة الثقافية مسألة ثانوية، فكـــل شخص في الرواية رغم اختلاف الأديان كان قادراً على أن يقـــدّم بعض التنازلات فيما يخص ثقافته، وبهذا يعلمنا العمامي أن الثقافة ليست النقطة الجوهرية في إظهار الفروقات والاختلاف عن الآخـــر، فـــسلطان كان يهوديا في تعاملاته التجارية بسبب تأثير زوجـــته الأولـــى وشريكه، وكان مسيحياً في تعاملاته الاجتماعية بسبب زواجه الثاني، لم يكن الجميع يلاحظون أي فرق بينهم وبين ســـلطان لكنه يقول مع ذلك"غير إني كنت اخدعهم طوال الوقت، واعمل في الوقت ذاته لآخرتي، فقد كنت بالفعل مؤمناً بها " وحين

يـــتعلق الأمر بالزواج من أرمانا فهي تقول: "المشكلة في والدتي إنهـــا كاثوليكية متعصبة، ولن تكون مباركتها لزواجي من يهودي أمـــراً يـــسيراً". هكـــذا كلمـــا تعلق الأمر بالدين كلما برز الفرق والاختلاف إلى السطح، وكل ما تعلق الأمر بالثقافة نجد الفروقات والاخـــتلافات تختفـــي ولا نـــستطيع تمييز سلطان عن غيره من شخوص الرواية، هكذا عاش سلطان مرتبط باليهودية برابط ثقافي "يرمـــز إلـــيه الابـــن" ومع المسيحية برابط ترمز إليه "الابنتان" وصـــلات مقطوعة على مستوى المعتقد، يبرز هذا بشكل واضح بعـــد أحـــداث الحادي عشر من سبتمبر، فسلطان حامل الجنسية الإيطالية والمتزوج من يهودية ومسيحية لم يكن يعتقد بعد كل هذه الـــسنين وهذه الروابط الثقافية والاجتماعية مع الغرب انه سيصبح مـــستهدفا مـــن اجل عقيدته "ومع ذلك وجدت نفسي محسوبا على المـــسلمين المخلصين لعقيدتهم، وذلك يعني أني وجدت نفسي غير محـــسوب علـــى المـــسيحيين، ولا على اليهود، أما المسلمين فلم يعتبرونـــي أبـــداً منهم"، ومفصل الرواية أن العمامي يخبرنا أن الآخـــر هـــو الذي يحدد هويتك، وأن التطابق أمر موهوم وأن لا شيء يسمى استرجاعاً للهوية، ولكننا نخرج كما خرج سلطان من الجانـــب الخيالي للهوية ذلك المسرح الجماعي الذي نجعل تعددنا يمـــثل فيه " وهكذا دفعتني سوء المعاملة التي بدأت تتضح لي من المجـــتمع الـــذي اعتقدت أنني أصبحت جزءاً منه، إلى ضرورة

التمسك بمعتقدي والدفاع عنه، فاتجهت نحوه كضال وجد طريقة"، ويعـــود سلطان إلى بلاده تاركا خلفه ابنًا من اليهودية، حاملا معه صغيرتين من أم مسيحية، وفي آخر مقطع من هذه الرواية تتجلى حكمة هذه الرواية، وما رغب العمامي في قوله: "مازلت أتابع في المـــساء، مع أصدقائي المتقاعدين في بنغازي، أخبار حرب الإبادة التـــى تشنها (إسرائيل) على الفلسطينيين، وأخبار تحرش أمريكا بالعـــراق، وبالطبع أخبار دوري كأس الامم الاوروبية لكرة القدم، أمـــا خلال النهار فيبحث اصدقائي معي عن امرأة صالحة يناسبها رجـــل صالح - برجل واحدة - يعيش في وطنين في آن واحد، ويريدها أن تربي له ابنتين لا تتكلما لغتها " هكذا يظهر لنا العمامي بكلمـــة صـــغيرة وهـــي قوله "بالطبع في كلامه السابق أن الآخر حاضـــر فينا ولا وجود لاختلاف متوحش يقذف الآخر في خارج مطلـــق، ويظهر إمكانية التعددية في الواحد على المستوى الثقافي، واســـتحالة هـــذه التعددية على مستوى المعتقد، والأهم أن الهوية ليست وهمًا كما يحلو لداريوش شايغان أن يقول بل الوهم الحقيقي أن لا يكـــون لـــك هوية، يقول الخطيبي: لنأخذ الإنسان العربي، وعلـــى وجه التحديد الإنسان المغربي، فإننا نلاحظ أنه يحمل في أعماقـــه كـــل ماضيه قبل الإسلام والإسلامي والبربري والعربي والغربـــي، وأهـــم شيء هو أن لا نغفل هذه الهوية المتعددة التي تكـــون هـــذا الكـــائن ومن ناحية أخرى يجب أن نفكر في الوحدة

الممكـــنة بين هذه العناصر جميعا، لكنها وحدة غير لاهوتية تترك لكـــل عنـــصر نصيبه من التمييز، وتتيح بالنسبة للمجموع حرية الحـــركة "،إن قـــول شايغان الذي يورده العوكلي في مقاربته "إن مشكلة القطيعة الإبستمولوجية تبقى مرتبطة بحالة الخلط بين نسقين من الحقيقة نسميهما تبسيطاً الأسطورة والعقل التواجه بينهما يخلق حقلا من الاعوجاج الفكري تكون فيه كل العلاقات مغلوطة "يغفل عدة حقائق منها أن الأسطورة ليست أسطورة، إلا بالنسبة لمن لا يؤمن بها، أما في نظر معتنقها فهي الواقع وهي كل الواقع، ويغفل أن مـــؤرخ الأيديولوجية يخلق الوحدات والمذاهب والنظرات إلى العالم، مستخدما مفاهيم الانسجام والكلية والاستمرارية والوحدة – كما يفعل هو – بينما مؤرخ الفلسفة يحاول أن ينتج الفوارق ويعدد الهـــوية ويـــنحاز إلـــى الهوامش لذا فهو يلجأ إلى مفاهيم مغايرة كمفهوم الاختلاف والتعارض البنيوي والتعدد والمنظورية، ويغفل أيـــضا الـــبحث التاريخي فقد ابتلعت الحضارة الإسلامية كل ثقافة الدنـــيا وصـــهرتها لتخلق ثقافة إسلامية، وابتلعت أوروبا العصور الوســـطى كل هذه الثقافة الإسلامية وصهرتها لتخلق ثقافة عصر النهضة، وقديما جدا قضى بيتا جوراس الإغريقي عاما في مصر القديمـــة يتعلم الفلك والهندسة في معابدها، وأفلاطون الذي قيل إنه استعان على نفقات رحلته إليها ببضاعة من الزيوت، بغية أن يتعلم فيها الحكمة والاهوت والعلوم، ويودكسس الذي تعلم الفلك بمصر

لفتــرة طويلة كل هؤلاء لم يخبرونا أنهم كانوا يعانون من ضياع هويــتهم لأنهم ببساطة كانوا يعرفون ما لديهم وما لدى المصريين فقــد قال أحد المتصوفين الرومان: "إننا لنعلم أن الآلهة كانت ولا تــزال تقطن هناك في مصر "أما الفلسفة والأدب وباقي العلوم فقد كانــوا يعرفون مكان وجودها، أننا نعاني اليوم من مما كان يعانيه مــثقفو الإسلام في عصور الانحطاط بسبب انكبابهم على الآخر والأخذ منه ولا يخفى على كل قارئ ما حدث للفلاسفة الإسلاميين ومؤلفاتهم بعد انتصار السنة على المعتزلة وباقي الفرق الإسلامية، وفــي القــرون الوســطى مــا تعرّض له كل مثقف كانت الثقافة الإسلامية أحد مراجعه فقد أتهم جربرت دورياك بالسحر لاطلاعه الواســع علــى الثقافة الإسلامية، والبير الكبير كذلك، وتم شجب خمس عشرة أطروحة من قبل اتيان تامبيه عام لا لشيء إلا لأنها رشــدية "مــن ابن رشد"، وهكذا هناك دائما عبر التاريخ من يــروج للــرعب والخوف من التطابق مع الآخر في حين أنه تطابق مستحيل .

انفلات الرواية - تطابق التجربة

ليــست الحكمة في آخر مقطع من رواية العمامي هو ما قصدناه في عنوان هذه المقاربة، فما هي هذه الحكمة إذن؟ بل ما هي الرواية نفسها؟ .

يقـــول كونديـــرا: هـــناك مثل يقول: الإنسان يفكر والإله يـــضحك، فـــن الرواية قد جاء إلى العالم بوصفه صدى لضحك الإلـــه، ولكـــن لِمَ يضحك الإله أثناء رؤيته الإنسان الذي يفكّر؟ لأن الإنـــسان يفكِّر والحقيقة تفلت منه، لأنه بقدر ما يفكّر البشر بقـــدر مـــا يبتعد فكّر الواحد عن الآخر، وأخيراً لأن الإنسان لا يكون أبداً ما يفكّر أنه كينونته، ولهذا فالرواية لا تفحص الواقع بل الوجود، هكذا نجد أنفسنا جميعا تحت عدسة جويس الكبرى، وفـــي زمن بروست الضائع، هكذا يصبح كل منا رسكولينكوف أو أنـــا كـــرنينا، وربما سلطان العرج، هنا يمكننا الحديث عن تطابق مع الآخر، تطابق في التجربة، تطابق يضع هوية مؤقتة، وتتعدد هذه الهوية بتعدد هذه التجارب، إنه الانفلات من التوطن بالمعنـــى الدلـــوزي لكلمـــة انفلات، التوطن كبحث عن أصول وجذور وتاريخ، التوطن انحصار وتقوقع داخل المدينة أو القرية أو الـــوطن أو الهوية أو التراث، وهذا الانفلات ليس هروباً من أو فـــراراً من شيء أو أحد – كما في قصة المهندس أعلاه – إنمـــا هـــو حـــركة استراتيجية واعية أو غير واعية – كما في كوامـــي أيايـــا – يقـــوم فيها الفرد أو الجماعة بالتنقل بحثا عن مناسبة التحام اكثر مباشرة بمصيره.

وهــذا الانفلات الدلوزي لا يحتاج إلى أسفار أو رحلات بــل يمكننا القيام به في أماكننا دون أن نبرحها، هنا نقف على حكمــة الــرواية، وعلى فهم أنه كلما زادت متانة " الأنا " عند الإنــسان كلمــا ضحك الإله اكثر، يضحك اكثر لأننا نكون قد ابتعدنا عن الآخر بشكل ينعدم معه القدرة على الانفلات، بشكل ينعدم معه قدرتنا على تحدد معالم هويتنا، الكتاب الكبار "والكبار فقــط" مــن الروائيين وكتاب القصص هم القادرين على جعلنا نــشارك فــي رؤيــة شبيهة برؤيتهم يقول موريس بلانشو إن انفلاتنا مع هؤلاء الكتاب بعيدا عن ذواتنا، يجعل منا آخر، ليس هو ذاك الكاتب الذي نقرأ له، ليس هو ذاك الذي بدأ القراءة، إنه هــؤلاء ولا أحد في الوقت نفسه، لأنه ينساهم بمجرد البدء في قــراءتهم، ولا يعــود يتذكر إلا التكرار، تكرار تحطم تجربته الأولــى وتــشتتها وضــياعها، لا إمكان إذن للحديث عن هوية شــفافة خالصة من الشوائب والعوارض الزمنية، ولا عن ثقافة ترفض الاقتراض وتعيش حالة حرب ضد ثقافات مضادة طول الــوقت، يمكنــنا الحديث عن خيانة مضاعفة، خيانة الأصول، الجذور، الخصوصية، الهوية، وخيانة للآخر في تجلياته الثقافية وحــضوره، هــذه الخيانة هي خيانة للتطابق مع كلا النموذجين لصالح حقيقة الاختلاف .

المراجـــع

1. شعرية السرج السابح ـ سالم العوكلي ـ منشورات مجلة المؤتمر ـ الطبعة الأولى 2002 .
2. كوامي أيايا ـ محمد عقيلة العمامي ـ شركة الأنيس للطباعة والنشر والتوزيع مصراته ـ الطبعة الأولى 2003 .
3. فـــن الـــرواية ـ مـــيلان كونديرا ـ ترجمة بدر الدين عرودكي ـ منشورات المجلس الأعلى للثقافة 2001 .
4. التـــراث والهـــوية ـ عبد السلام بنعبد العالي ـ دار توبقال للنشر ـ الطبعة الأولى 1987 .
5. الفلـــسفة الوســـيطية ـ إدوارد جونو ـ ترجمة د.علي زيعور ـ دار الأندلس ـ الطبعة الثانية 1979 .
6. التـــربية والتعلـــيم في مصر القديمة ـ د. عبدالعزيز صالح ـ الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1966 .
7. نـــشوار المحاضـــرة وأخـــبار المذاكرة ـ التنوخي ـ تحقيق عبود الشالجي 1971 .

أسطورة إنسان غير بدائي

يقول د. هـ. لورنس :

" أنــا رجــل علــى قيد الحياة، ولهذا فأنا روائي، ولأني روائــي، أعتبــر نفــسي أرفــع من القديس والعالم والفيلسوف والــشاعر، وكلهم ضليعون في جوانب مختلفة من الإنسان الحي، إلا أنهــم لا يقبــضون على ناصيته .. فقط في الرواية نجد كل الأشياء تأخذ دورها الكامل".

هــناك أعمــال روائية إذا تجاهلنا الرمز فيها لم يبق لنا إلا هــيكل هزيل للتجربة الحية المقدمة فيها، ولأن الكوني يرفض أن يبقيــنا على تماس وثيق بعالم مألوف، كان علينا البحث أولاً عن الكلمات المفاتيح في محيط الكوني الروائي، ولقد وجدنا أهمها هو:

- **الزعيم – الله**
- **وانتهيط – الشيطان**
- **آمغار – الموت**
- **بوشـــا – إرادة الحياة**
- **الحية – الزمان**

- **اسيـــار - عشبة الخلود**
- **السحـــر - المعرفة**
- **عصفور النور - القلب**
- **الظل - الروح**
- **واو - الفردوس المفقود**
- **أغرام نودان - العالم السفلي**
- **المهاجر - الصوفي**
- **القرين - التيه**
- **داء السويداء - الفكر**

مـــن خلال هذه الكلمات المفاتيح يظهر لنا أن عالم الكوني الروائـــي معنّـــي بما هو إنساني ومعني بالجانب الميتافيزيقي من الإنـــسان أو الجانب الجوهري ولعل قول الدوس هكلي " من اللذة والألـــم إلـــى المحـــبة والـــوجد الصوفي والموت جميع الأشياء الجوهـــرية جميع الأشياء الهامة والعميقة العائدة للروح الإنسانية، تختبر على نحو لا يمكن التعبير عنه، والبقية الباقية هي الصمت الـــدائم فـــي كل مكان " لعل هذا القول ينبهنا إلى أن الكوني أراد التعبيـــر عمـــا لا يعبر عنه، هذا الجانب الذي اختاره الكوني من

الحـــياة الإنسانية عبر عنه الكوني من خلال خطاب، ونعني هنا بالخطاب، الخطاب الأدبي وهو كما يقول عبد السلام المسدي:

خلق لغة من لغة – أي إن الأديب ينطلق من لغة موجودة فيـــبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الأدبي " طرح الكوني هذا الخطـــاب مـــن خـــلال مكوناته الأساسية إلا وهي الأسطورة، السحر، والتصوف، وإذا ما بحثنا عن العلاقة بين هذه المكونات لوجدنا أنها تشترك في عدة أمور أهمها:

أولاً: **أنها تمتد إلى العالم البدائي ..**

الأســـطورة فـــي حقيقتها الأولية كما يقول (مالينوفسكي) ليست رمزية لكنها تعبير مباشر لمادتها الذاتية، والأسطورة مقوم حيوي من الحضارة الإنسانية، إنها ليست قصة تافهة بل قوة نشطة شـــاقة .. إن (ليفي برول) يعرفها على أنها شيء واقعي، حي موجـــود دومـــاً، ليست الأسطورة قصة ملفقة ولا بياناً عن ماضٍ ميت، إنها نتاج دائم للإيمان الحي، المحتاج للمعجزات .

أمـــا عـــن التصرف .. فالبدائي يعيش دوماً في عالم من الصوفية والشعائر .. البدائي ليست له حالات ذهنية واقعية على الإطلاق، إنه منغمس تماماً بلا حدود في إطار عقلي تصوفي .

والسحر عند البدائي له وظيفة أساسية هي تجاوز الثغرات

وعـــدم الكفـــاءة في الأنشطة بالغة الأهمية التي لم تخضع بعد للـــسيطرة الكاملة للإنسان، ويمد السحر الإنسان البدائي باعتقاد جازم في قدرته على النجاح ..

ثانياً: أن هذه الكلمات الأسطورة، السحر، التصوف مرتبطة بالخيال ..

"بـــشلار" يـــؤكد أن كـــل فعالية خيالية عميقة تنغرز في محـــاور نموذجية النمط، وتجعل رموزاً بدائية ترن في الصور المنـــتجة .. هكـــذا الأسطورة هي عالم خالص الخيال بعيد عن الواقـــع العـــادي اليومي، الأسطورة تركز الفكرة في مجموعة صور خيالية مترابطة يستخلص منها نتائج .

أما عند الصوفية وكما يقول الإمام محيي الدين بن عربي هـــو الوســـيط بين النفس التي هي من عالم الغيب، وبين الحس الذي هو من عالم الشهادة، الخيال عندهم هو الذي يعبر بنا من العالم إلى الله، المحّب الصوفي لا يتعلق بالحاضر، وإنما يتعلق بمـــستقبل يصنعه بخياله، يحقق من خلاله ما هو معدوم ليكون فـــي الحاضر، ويرى القوم أن لا حكم للخيال إلا في الكمل من الرجال، ويؤكد الكسندر اليوت، أن الأفعال الصوفية تهدف إلى إعطـــاء الـــرؤية الخيالية المزيد من التوجيه، ولاشك أن السحر مبني أساساً على التخيل، إنه في حقيقته تخييل يخدع الأعين قال تعالى " يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى .

ثالثاً: وهو الأهم بالنسبة لمكونات خطاب الكوني، والأهم أيضاً في ورقتنا هذه هو لا زمانية الأسطورة، السحر، التصوف .

إن الأسطورة نسق لازماني، يقول توماس مان، الأسطورة لا زمانية كونها أبداً حاضرة، كتذكير دائم بالعود الأبدي، في الأسطورة دائماً نماذج لا زمانية للوجود الإنساني .

إن الأبدية في تميزها عن الزمنية عنصر تشترك فيه جميع أشكال التصوف ولاشك الصوفية دخول في حالة لا زمانية من الوعي، إنه التحرر من الزمن وقد قال أحدهم:

فالعارفون فنوا بأن لم شيئاً سوى المتكبر المتعالى
ورأوا سواه على الحقيقة في الحال والماضي

والسحر لا يكون فعالاً، إلا إذا انتقل دون نقص ودون أنشاق من جيل إلى جيل، إنه لا يكون سحراً، إلا إذا عمل خارج الزمان وأعطى نفسه صفة الأبدية.

تأتي أهمية عنصر اللازمانية في خطاب الكوني من بدائية وخيال هذا الخطاب نفسها تقع عن قصد ووعي داخل دائرة اللازمانية، البدائي يملك رؤية لا تاريخية، تجعل الماضي مستقبلاً أو الحاضر ماضياً وهكذا، البدائي يرفض التاريخ بما هو تاريخ، إنه يتحصن ضده من خلال أساطيره، سحره،

تصوفه، وأما الخيال فإنه يطوي الزمان في (الآن) .. (إلياد) يخبرنا أن المبدع الحقيقي يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كمـــا لو لم يكن هناك زمان ولا تاريخ .. هذا القول يأخذنا إلى أن نـــسأل لماذا كان خطاب الكوني لا زمانيا عن وعي وقصد من خلال الأسطورة المتضمنة، السحر والتصوف ؟

إننا إذا قررنا قول بشلار من أنّه حتى في الذهن النيرثمة مـــناطق مظلمة، كهوف تبقى فيها الظلال حية حتى في الإنسان الجديـــد تبقى آثار الإنسان القديم إننا إذا أقررنا هذا القول ندرك تمامـــاً أن الإنـــسان الحديث كما الإنسان القديم يرفض التاريخ يتحصن ضده، لأن التاريخ هو الزمن.

في جامع الميثولوجيا اليونانية هناك أسطورة تنسب إلى " هيجنـــيوس " تحكـــي أن الاهـــتمام كان يمر عبر نهر من الأنهـــار فـــرأى بعضاً من الطمي، فتوسل إليه أن يمنح ما قد صـــنعه روحاً، فلبى جوبيتر طلبه، ولكن عندما أراد الاهتمام أن يطلـــق اسمه على التمثال احتج جوبتير على ذلك وطالب بـــأن يطلـــق اسمه هو على هذا التمثال، وبينما كان جوبتير والاهتمام يتنازعان حول الاسم، ظهرت الأرض وطالبت هي الأخـــرى أن يكون اسمها هو الذي يطلق على التمثال، لأنها هي التي قدّمت قطعة من جسدها للاهتمام، احتكمت الأطراف

المتنازعة إلى ساترون (الزمان) وجعلته حكماً في القضية، وقد قرر ما يلي:

أنـــت ياجوبتير بما أنك قد وهبت الروح للتمثال، ونفخت فـــيه من روحك فستأخذ روحه عند الموت، وأنت يا أرض بما أنك قدّمت الجسد، فعند موته ستستقبلينه من جديد، لكن الاهتمام بمـــا أنه هو الذي صنعه، فسيحتفظ به طول حياته، وبما أن ثمة نزاعاً حول الاسم فسموه باسم (آدم) لأنه من أديم الأرض قد صـــنع". تبـــين هـــذه الأسطورة أن الزمان هو صاحب القرار النهائي فيما يختص بطبيعة الإنسان.

البدائـــي يخـــاف بـــشدة من الموت، ربما كنتيجة لبعض الغرائـــز عميقة الجذور المشتركة بين الإنسان والحيوان، أنه لا يريد أن يدرك كنهه كنهاية، إنه لا يستطيع مواجهة فكرة التوقف التام .. العدم .

" قـــرعت العجائز على الطبل اللحون السماوية التي تعيد إلى الشيوخ الثقة بالحياة الزائلة وتخبرهم بأن الزوال أيضاً مقدس لأن الحـــياة حلقة في رحلة الزوال وليس الزوال حلقة في رحلة الحياة، والسحرة والحكماء الذين كانوا أول من اكتشف هذا السر، هـــم أول من وجد الدموع تفر من عيني آكا، كان يغالب الشجن، ويتمايل، مردداً وراء الأميرة الساحرة لحن الزوال الخالد " .

آكـــا ذاك الـــساحر فـــي أســـطورة الكوني الذي خدع .. تامـــرورت .. وجاء بها من مخدع زوجها، تلك المعشوقة الجنية التـــي أخرجها من بدنها ليسكنها حجرًا ثم يقترن بها وينجب منها (تانس واطلانطس) ، ويوم أن قرر الرحيل عنها والفرار بذريته تحض بتمائم السحرة، وفر على مهرية هو وابناه عبر الصحراء، ولكنها تبعته إذ تحولت إلى (غولة) وبعد معركة طويلة كسبت هي تانس، وفر هو بأطلانطس، وبعد زمن يقع آكا في حب تانس (أو الحياة) فتطلب منه أن يأتي بمهرها رأس آمغار (الموت) إنها الفجيعة، إنه الفناء، إنها المواجهة التي لابد للإنسان منها .

الإنـــسان البدائـــي يخاف الموت نفسه ... العدم نفسه ... وهـــذا مشترك بين الإنسان والحيوان، أما الإنسان غير البدائي فهو يخاف الزمن الموصل إلى الموت .

الـــصوفية يقولـــون العارف شجاع وكيف لا؟ وهو بمعزل عـــن هيـــبة الموت كما يورد لسان الدين بن الخطيب ولكنهم كما يقول الإمام القشيري: " يريدون بالوقت ما يصدفهم من تصريف الحـــق لهـــم، دون مـــا يختارونه لأنفسهم، ويقولون " فلان بحكم الوقت " مستسلم لما يبدر له من الغيب من غير اختيار له "، ومن كلامهم الوقت بما يمضيه الحق ويجريه غالب " وحين سئل سهل متى يستريح الفقير؟ قال: إذا لم ير وقتاً غير الوقت الذي هو فيه،

والكوني يقول: عن الزمن إنه الحية التي تلدغ الأجيال بسم بطيء المفعـــول، الحية التي ليس لها جسم يرى، ولا فحيح يسمع، ولكن لدغـــتها قاتلة، إنه العدو المهول الذي استحال عليهم أن يخوضوا حـــرباً ضـــده لأنه خفي، إنه الزمان " إنه يسأل أي الكوني " هل تـــسمع للـــزمان صوتاً؟ هل ترى له صورة؟ هل تسمع له دبيب الفـــناء ؟، وتـــرى له صورة؟ ومع كل هذا فإن غياب الأصوات والـــصور ليس برهاناً يلغي وجود العتاة " أتذكر قول بيكيت " ألم تكـــتف بتعذيبك لي بزمنك اللعين؟ الزمن ... الزمن هذه المطرقة الدائمـــة التذكير بالموت، نحن نسحق في كل لحظة بفكرة الزمان وإحـــساسه يقول بودلير ... علامة " تانيت " المقدسة وهي ليست إلا علامـــة زائـــد تعنـــي التقاطع، هذه العلامة يدور حولها عالم إبراهيم الكوني الروائي، وهي كما يقول لغز الصحراء يقول في مقطـــع " حاول أن يفهم سر العلامة، دائما حاول أن يجد طريقة تكـــسر قساوة التقاطع، بتغيير وضع الأركان الأربعة في خياله، ولكـــن الزوايا تحتل مكان الزوايا، والركن يشغل محل الركن في عناد بطولي يثير اليأس وكلما جاهد في إيجاد وضع أكثر مرونة فـــي التمـــيمة ازداد التقاطع تحدياً واستحالة ". لا يخفى هنا دور الأسطورة في التنازع .. هذا التقاطع المكون للإنسان الزماني فيه وهو الروح واللازماني وهو الجسد، أشعر الكوني بلعنة الزمن " يخـــرج أمغـــار .. أمغار المهيب من مملكته يتسكع في أحراش

الطلـــح، ويشعر هو بأنه يتلاشى، يتلاشى، ويتلاشى ليصبح مع " مـــولا-مولا " كائناً واحداً يطير به المجهول، ثم يتلاشى " مولا-مـــولا " أيضاً ليجد نفسه نسمة ريح تقطع الصحراء بسرعة الجن فإذا تحرر من الوزر وحل في الريح تبدى له كل شئ مرة واحدة ولكنه ينسى ما رأى في كل مرة يعود فيها إلى الأرض الموحشة، إلـــى القفص البشع، إلى الصندوق الطيني القبيح، يختنق، يصيح، يــركض، يقطع الوديان ركضاً .. يبكي، يملأ الصحراء عويلاً، يختفـــي الصفاء المدهش يتلاشى الارتياح الغامض، ولا يبقى من الـــتحول إلا خاطر مبهم، حلم مجهول، فيستعير بالحنين، يشتعل بالشوق، يحترق بالغضب، لأنه يعجز عن استعادة الإحساس الذي تملكه في الملكوت، ولكنه يعجز عن التذكير، ليصبح النسيان هو الـــشريعة .. النسيان .. النسيان .. لعنة الزمان .. قدر الإنسان " وحيث إن الأساطير كما يقول (بيريه) تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته، وهي أيضاً تعبر عن الإحساس بأن الإنسان ازدواجية وضديداً لن يجد حلاً له في حياته، فقد وجد الكوني وعاءً يحتوي خطابه .

أحـــياناً يوهمنا الكوني بأنه يبحث عن - واو - الفردوس الإلهي المفقود ولكنه في الحقيقة يبحث عن زمن قد ضاع، عن شيء قد فقده إنه يقول ويؤكد في هذا المقطع:

الراعـــي: هل تريد أن تقول أن (واو) ليست شيئاً آخر غير هذه الرقعة الموجعة التي تستلقي أمامنا كأنها ألف صفعة ؟

الحكم: نعم (واو) ليست شيئاً آخر غير هذه الرقعة النبيلة التـــي تستلقي أمامنا كالحسناء: لحظة الصوفية – لحظة الخيال – هـــي التي يمكن من خلالها استعادة واو عند الكوني إنه يقول عن الصوفي " ويجمع كل من عرفه أن عينه كانت ترى بوضوح أكثر مـــا غـــاب عن عيون الخلق وتتحدث عن أصغر سر من أسرار الـــزمان في سيرة الأبد، فهو يرى ما سيؤول إليه كل أمر ويدرك بُعـــداً أبعد، فيرى المنقلب، رأى نفسه ميتاً، والرؤى المدسوسة في أجـــسام الـــضوء تـــتحلق حـــول جسده وتصنع له الكفن". هكذا الصوفي – الخيالي – يقهر الزمن ويعزل نفسه عن هيبة الموت، أما السحر فهو المعرفة التي لابد منها لتحقيق الصوفي قهره الزمن.

يقول ولتر بنجامين " إن ما يجلب القارئ إلى الرواية هو الأمل في تدفئة حياته المرتجفة بموت يقرأ عنه " للزمن مغزى خاص بالنسبة إلى الإنسان لأنه لا ينفصل عن مفهوم الذات. ما الإنـــسان، إن لم يكن شيئاً سوى ضحية التتابع الزمني والتغيير. الإنسان كما يقول ريلكه هو الكائن الذي يتمخض عن موته، هذا مـــا نشعر به عندما نقرأ الكوني، نشعر بذعر الكاتب إزاء تدفق الحياة إلى الأمام، ولهذا فعند رؤية الكوني تتوقف الساعة، يلغى

الزمن، يتجمد الوقت، فتكون لنا الرواية زمن آخر، زمن خاص تلتقي فيه البشرية بمعزل عن التفاصيل اليومية " لوكاش " يرى أن الحياة الكلية الداخلية للرواية ما هي إلا صراع ضد قوة الزمن.. والكوني يكتب ضد قوة الزمن إنه يقول: " فكفت الأشعار أن تكون لغة الصحراء، بل صارت الحياة نفسها ثم سار بها الأمر فأصبحت أسمى حتى من الحياة، إذ ما لبث الزمان أن خلق منها هاجساً إلهياً أعلى تحول يوماً إلى إله " .

ولأن الكتابة ضد النسيان كتب قائلاً: " لكن السلالة اكتشفت أن الحياة يعقبها زوال، والآباء يفنون في الأبناء، والأبناء يبيدون في الأحفاد، ولا يبقى للأولين ذكر في ذاكرة التالين، ولا التالين في ذاكرة الذين يعقبونهم، والنسيان هو السلطان والفناء هو الناموس المنزل الذي لا يستقيم في وجهه ناموس فجعهم بطلان كل شيء وأرهبهم غول الزوال، فكرهوا أن يحيوا، ولكن لا النواح صار لهم عزاء، ولا اليأس أنقذهم من مصير الباطل، فلم يجدوا حيلة تبقي ذكرهم، وتحمل رسالتهم وتحدث الأجيال بسيرتهم غير لوح الطين " ولننظر إلى قول هيلدرلن " لقد خبر الإنسان كثيراً من الأمور، ووضع أسماء العديد من السماويات، منذ أن كنا حواراً، واستطاع بعضنا أن يسمع حينئذ أن يعرض نفسه للمتغير، لما يأتي ولما يمضي، لأن

مـــا يبقـــى هو وحده المتغير، ومنذ أن وجد الزمان الذي يمزّق الأشـــياء، ممـــزقاً إلى حاضر وماضٍ ومستقبل، منذ ذلك الحين فحسب قامت إمكانية الاتحاد على شيء يبقى أننا نتحاور، وقال الكوني " لأن التخاطب ليس وسيلة لتبديد الوحشة في ناموسهم، في شريعة السفر، ولكن الخطاب، اللغة، تبادل الكلام، هو حيلة لـــصنع ذلك البرهان الذي يؤكد أنهم ما زالوا على قيد الحياة " وهذا ما يسميه الكوني الخلود .

إن أدب الكونـــي يؤكد (إن الأسطورة إذا كانت تمثّل في تـــاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة فإنها تمثل في حياة الفرد المـــبدع مرحلة ناضجة متأخرة) " توماس مان ". الأسطورة عند الكوني أكثر تعمداً، أكثر تنهيجاً، أكثر خارجية، أكثر وعياً بالـــذات، لقـــد أخذ الكوني الحقيقة البشرية في المستوى البدائي الأســـطوري، الـــسحري، الصوفي، ككاهن وحول خبز التجربة اليومـــية إلـــى مقومات حياة خالدة واستطاع تحويل الخيال في الأســـطورة، الـــسحر، الـــصوفية، إلى حقائق صلبة عن الحياة والموت، والخلود، إنه من خلال أدبه بخصائصه البدائية يفرض عليـــنا أن نصدق إنه على قيد الحياة لأنه روائي، يفرض علينا إعـــادة اكتشاف أنفسنا، إنه ككل بدائي عبر التاريخ، رغم إنه لا يعيش في عالم بدائي يلفت انتباهنا إلى إنسانية البشر منذ السقوط

إلى هذه الأرض تجعلهم عرضة للإخفاق، ولنسمع الكوني أخيراً وهو يقول:

" ما أشقاه، يا أمنا الأرض، لأنه أضاع وطنه الأول، ولم يبلغ في سفره الوطن الآخر، ما أشقاه يا أمنا الأرض، لأنه ضائع في الأبد كما ضاع يوماً في الأزل، ما أشقاه يا أمنا الأرض، وما أشقاك أنت بسببه".

الفاخري بين صمت العبارة وكلام الإشارة

(1)

لِـمَ ...... نكـتب؟ هذا السؤال هو بداية الفهم لأسطورة يـصنعها الكاتب لنفسه، سؤال عن حقل معرفي يطرحه الكاتب انعكاسـاً لتجـربة معاشة. هذا السؤال يحمل في طياته الكاتب، المكـتوب، والمكـتوب له، وقد تكون إحدى الإجابات عن هذا السؤال، التي لا تخلو من ضبابية هي، ما أكتبه هو أنا، وأنا هو مـا أكتبه، وبما أن الخطاب والأثر المكتوب شيء واحد تصبح الإجابة خطابي هو أنا، وأنا هو خطابي، إذا نظرنا إلى الخطاب مـن حـيث بعده الواسع، فهو كلام/ تلفظ يفترض وجود متكلم ومخاطب، وأن للأول نية التأثير على الثاني بشكل من الأشكال (محمـد يحـيا تـن) ، من هذه النظرة للخطاب يتضح لنا أن الـنّص يـتم ظهوره بنقل المعنى من ضمير المتكلم حيث نسج المعنـى إلـى ضمير المخاطب حيث يجري تفكيك هذا النسيج، عـند دريدا الكتابة تكشف لنا عن التغريب في المعنى ذاته، إن نقش المعنى بواسطة العلامات يهبه استقلالاً وحرية عن المؤلف الأصلي، لذلك فإنه يمنحه مزيداً من إمكانات التفسير .

مـــن القـــول السابق نفهم أن معنى أي خطاب هو نتيجة التفاعل بين بنية الخطاب وفعل الفهم، إنه التأويل، التأويل الناتج عن الفهم الفردي الخالص للنص بمعزل عن كتابه، إننا بتأويلنا لأي نـــصّ إنما نحن نمتلك قصدية النص، تلك القصدية التي لا تـــتطابق إلا مـــع ما يريده النص، في السابق كان النص يحاول إخفاء المعنى، أما حديثاً فهو يسمح للمتلقي بالإدراك والفهم من خـــلال إعادة بناء المعنى، إنه الإدراك الناتج عن فعل القراءة، القـــراءة سلطة عليا كما يقول فريدريك جيمسون، لأنها الطريقة التي نفهم بها الواقع والحياة التي نحياها بالإضافة إلى نصوص الأدب، إن القـــارئ الحديث المعقد هو القادر على فهم التعقيدات المتعالـــية لتجـــربته فـــي القراءة، لقد أجبر هذا القارئ جاناثان كوللـــر أن يطالـــب بالبحث في كيفية حدوث التفسير في عقول القـــراء الـــذين يـــتفاعلون مع النص أكثر من تفسير النصوص نفـــسها، لقد تحولت القراءة مما سبق ومع سيمولوجيا بارت إلى وظيفة. هذا التحول في النظرة إلى فعل القراءة يفرض علينا هنا سؤالاً منهجياً يقابل السؤال السابق وهو لم نقرأ؟ لنحاول أن نجد إجابة في هذا القول لدوبريه: (هذا ما كنت، أيها القارئ، أمين لـــه، هـــذا مـــا لم تجرؤ على قوله، هذا ما خنقته في حنجرتك، حـــشمتك وخمـــولك، أتـــرى لقد ظللت أنا أميناً على اندفاعات مـــراهقتك الضارية، إنني أحلامك وجنسك ومتطلباتك، وكل ما

تخرســـه، أتحداك أن تتساني، إنني أنا الذي فقدته، إنني ندمك)
إن دوبـــرية يفتح لنا المجال بأن نصرح، بأن خطاب الكاتب هو في نفس الوقت خطاب القارئ، يبحث عن خطابه الخاص، الذي تـــم خنقه، أو إخراسه، أو السكوت عنه، وبهذا يصبح كل نص هو خطاب جماعي بعد ظهوره من خلال فعل القراءة .

(2)

إنـــنا فـــي هـــذه المقاربة سوف نحاول أن نكشف مكان الفاخري في المسافة بين طرفي المعادلة كتابةً – قراءةً.

إننا بالوقوف عند تخوم نصّ الفاخري لرصد تجلياته نقف أمام مركب، من نصين، نصّ يعتمد على الحروف، ونصّ يعتمد على الصورة التي تصاحبه، إنه عالم من الإشارات، من الألفاظ المصروفة عن ظاهرها، عالم من الإشارة التي تتخذ من ضدها وهـــو العـــبارة واســطة إلـــى نفسها بأسلوب استنطق العبارة وأخرجها من حالة الصفر إلى خطاب سيبقى شهادة في المعرفة الفينومونولوجـــية الليبـــية، وإنـــنا إذ نضع الفاخري بين طرفي المعادلـــة كتابةً – قراءة، فإنما نحن بذلك نستفز نصّ الفاخري كـــي يفـــتح أمامـــنا أفـــق التأمل في مكنوناته، إننا بذلك نجعل الفاخري، المخاطب، والمخاطب، وموضوع الخطاب .

لقد اخترنا في هذه المقاربة نصين من نصوص الفاخري، كأرضـــية تقف عليها فرضيات هذه المقاربة، النص الأول هو "غربة النهر " والثاني هو " بيع الريح للمراكب " وقد تم اختيار هـــذين النصين لاعتبارات منهجية أهمها، وجود تناص بينهما، فـــ"الجيني" يؤكد أن خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك، التناص هو الذي يمكننا من طرح مجموعة مـــن التوقعات عندما نواجه نصاً ما، ولأن التناص يضع النص في سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري ويهب إشارته وخـــريطة علاقته معناه، ونضيف إلى هذا قول جوليا كريستيفا؛ إنـــه مهما كانت طبيعية المعنى في نص ما، مهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، فإنه يفترض وجود كتابات أخرى، وهذا يعني أن كـــل نص يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض علـــيه عالمـــاً بعينه ؛ إن كُلاً من نصي " غربة النهر " و" بيع الـــريح للمراكب " لنفس الكاتب، وبينهما ما يقارب التسعة عشر عاماً. والناظر إلى النصين يجد أن نص " بيع الريح للمراكب " قـــد أزاح نـــص " غربة النهر " وحل محله وسوف ننظر كيف تعامـــل النصّ الأول " بيع المراكب للريح " مع النصّ الثاني " غـــربة النهر " من خلال جدلية هي جدلية النصّ الحال والنصّ المـــزاح، ويبقى السؤال، الإزاحة لأي غرض؟ هل عدل النصّ

الأول النصّ الثاني؟ هل قبله؟ صادره؟ أضاف إليه؟ كيف أصبح نصّ " غربة النهر" النصّ الغائب في نهاية الحوار بين النصين.

السبب الثاني في اختيارنا هو نصّ " غربة النهر " وهو المتقدم زمنياً يقع في إطار المقالة الأدبية، أما نص "بيع الريح للمراكب " فهو يمتلك مقومات الحكاية، وهذا ما سيفتح أمامنا مجالاً لإلقاء نظرة على نص الفاخري فيما يخص نوع الأسلوب في ضوء إقرار الكاتب نفسه بأن ما يكتبه هو أقرب إلى المقالة الأدبية منه إلى الحكاية .

والسبب الثالث والأخير وهو الأهم أن مدار كلا النصين هو فكرة فعل الكتابة مع الاختلاف في طريقة التناول .

(3)

وللنظر الآن إلى الجمل التي جاءت على نحو شبه حرفي في كل من النصّين في هذا الجدول .

" غربة النهر " - 1969/11/8 م (النصّ المرقّم) .

" بيع الريح للمراكب " - 1988/10م (النصّ التالي له غير مرقم).

1. مجرد فأر حالم .

إن الله قد مسخني فأراً .

2. قـــد وقع في المصيدة وهو في طريقه أن يضع الجرس في رقبة القط.

لقد بدأت أحلم بأن أضع الجرس في رقبة القط .

3. شعرت أن الله قد تخلى عني .

إني أحتاج إليك، ولكنه كان قد تخلى عني تماما.

4. بعد رحلة السندباد كنت قد أصبحـــت طـــائراً.

وترحل عـــبر أرض الله مثل سندباد حقيقي .

5. وحين تنتهي غربة النهر في مقبرة البحر.

وكان ذلك بداية غربة أخرى .

نلاحظ تدرج السياق في النصّين - فأر - وضع الجرس فـــي رقبة القط / تخلى الله عنه - الرحيل الغربة، هذا التدرج يأخذ شكل العبارة المباشرة في النصّ الأول على لسان المتكلم، بينما يأخذ الشكل الحكائي البصري على لسان الراوي في النصّ الثانـــي، ونـــضع هـــذا الجـــدول في حسابنا ونحن نتابع موقع الفاخري في معادلة الكتابة- القراءة .

(4)

إذا وضعنا الفاخري بين طرفي المعادلة الكتابة – القراءة، لـــوجدنا أن الفاخـــري هو نقطة الصفر في المسافة بين القطبين كـــتابة – قـــراءة إنه ليس الصفر البارتي، إنه صفر ينطلق منه الفاخـــري إلـــى أحد طرفي المعادلة ثم يعود إليه من جديد، في نـــص " غـــربة النهر " يقول الفاخري (ماذا تجدي الكلمات) نلاحـــظ في هذه المباشرة صفر انعدام الجدوى من التقاء طرفي المعادلة كتابة – قراءة. يؤكد الفاخري في " غربة النهر (أنا لم أكـــن أكتب لأحد) (أنا كنت أكتب لنفسي). فعل الكتابة يصبح فعل تجاهل الآخر، ولعل هذا الخطاب هو نتيجة لقول الفاخري (لقـــد كتـــبت كثيراً لكنك لم تستطع حتى الآن أن تحدث ثغرة صغيرة في جدار الصين الرهيب) إنه " جدار المستحيل تنطحه الوعـــول " طرفي المعادلة هنا. (أنا لم أكن أكتب لأحد) كتابة و(إحداث ثغرة في جدار الصين) القراءة، وفي نص "بيع الريح للمراكب" يقول الفاخري: "ثم طفقت أحكي للآخرين عن الربيع، والمراعـــي المـــستلقية باتساع السماء والأشرعة، ولكن أحداً لم يكـــن يـــرغب أن ينصت إلي، حتى بدا الأمر كمن يبيع الريح للمـــراكب " الغارقـــة ". هـــذا المقطـــع السابق من " بيع الريح

للمـــراكب " يظهر طرفي المعادلة على النحو الآتي " بيع الريح للمـــراكب" كـــتابة-" الغارقة " قراءة، ويبقى الفاخري في حالة الصفر بين الطرفين، بدون تأثر الطرف الثاني " قارئ" لا وجود للمؤثر الطرف الأول " كاتب " واللاجدوى تصبح نتيجة منطقية.

اعتمد الفاخري في النص الأول " غربة النهر " على العبارة " التـــي تلتـــصق بالتاريخ الشخصي للناطق " كما يقول بيار ري شار، واعتمد الإشارة الصورة والتخييل في " بيع الريح للمراكب"، ونحن نعلم أن كل صورة هي بمعنى ما حكاية رولان بارت، وفي النصين يتحدث الفاخري عن تحولات التجربة الشخصية الموصلة إلى فعل الكتابة. لنرصد هذه التحولات في " غربة النهر":

1. فأر .

مجرد فأر حالم .

2. سمكة .

غدوت في النهاية مجرد سمكة .

3. سندباد .

ترحل عبر أرض الله مثل سندباد .

4. عودة من الغربة .

وحين تنتهي غربة النهر .

أمـــا فـــي "بـــيع الريح للمراكب" فالتحولات تأخذ الشكل التالي:

1. دودة .

مجرد دودة حقيقية .

2. فأر .

إن الله قد مسخني فأراً .

3. خفاش .

مجرد خفاش .

4. سندباد .

لقد ربت فوق رأسي بلطف ... ثم قال، أنا سأحملك معي .

5. طائر .

قد أصبحت طائراً .

6. غربة .

وكان ذلك بداية غربة أخرى .

نـــسجل هـــنا الملاحظة التالية أن البداية في كل التحولات داخل سباق النصين كانت واحدة وهي "إن الله قد مسخني فأراً " "

فأر، مجرد فأر حالم ". أما النهاية فهي مختلفة ففي " غربة النهر " و" حين تنتهي غربة النهر في مقبرة البحر، يكون قد ترك خلفه ضفافاً معشبة، ومراعي، وحقولاً غامرة بالخير والسلام ". أما في " بـيع الـريح للمراكب " " وعلى هذا فقد تركت شراعي يشرب الـريح ذات لـيلة، وبدأت رحلة طويلة أخرى إلى أقصى الأفق، حاملا معي رائحة الصنوبرة العتيقة، وجراباً من الذكريات، وكان ذلك بداية غربة أخرى ". وفي النصين يؤكد الفاخري هذه المسألة علـى أنهـا " وضـع الجرس في رقبة القط " مما يعني استحالة الفعـل، فعـل الكـتابة (تركيب المعنى) ، في حال غياب فعل القـراءة (تفكـيك المعنى) ، وتصبح تجربة الكتابة اغترابا عن الـذات، إنهـا الغـربة نتيجة فقدان الثقة في القدرة على تحقيق الأهداف التي كرس من أجلها الفاخري كتاباته .

الحالة الصفر من جدوى الكتابة، تنتج الغربة بعد الغربة عند الفاخـري (وكـان ذلـك بداية غربة أخرى) . إن عدم حصول الفاخـري علـى المتوقع من وراء فعل الكتابة يجعل الفعل مجرد عبث، وهذا ما يوضح الفرق بين نهاية النص الأول "غربة النهر " الحالمـة بالمـروج والمراعـي ونهاية النص الثاني " بيع الريح للمـراكب "، الـذي ينتهي بغربة أخرى جديدة، ولاشك أن عنوان

النص الثاني " بيع الريح للمراكب " يحيلنا إلى حالة العبث في فعل الكتابة الذي كانت تدور في فضائه أغلب نصوص الفاخري، وربما تكفي الإشارة هنا إلى نص آخر هو "عيون الكلاب الميتة " من مجموعة " موسم الحكايات " الذي يحدث الفاخري نفسه فيه قائلا: "لقد بقيت تحلم طول الوقت بأن تغزل تنهداتك فوق الورق ذات يوم، وأن تجعل الآخرين يتنهدون على نحو تلقائي حين يقرأون كلماتك، أنك لم تكف عن الحلم قط"، "ستظل أنت فأر ينتفض في منقار بومة"، "يا سيدي أطفيء مصباحك إلى الأبد، ودع الخفافيش تذرع الأجواء كما تشاء". تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النص سابق النصين الآخرين من حيث الزمن، لقد بقي الفاخري طيلة الوقت في الطرف القارئ من المعادلة، ولهذا فهم بوضوح عبث الطرف الآخر منها، إنها مراقبة الطرف الأهم في المعادلة بالنسبة له وهو فعل القراءة، إنها حالة الصفر بين طرفي المعادلة حالة اغتراب ناتجة عن حالة استياء واع تجاه العجز في إحداث ثغرة حتى ولو صغيرة في جدار الصين العظيم، إنه التوقف عن الكتابة .

الــفــهــرس

الـموضوع | رقم الصفحة

تنفيذ الطباعة والتجهيزات الطباعية

دار قباء الحديثة

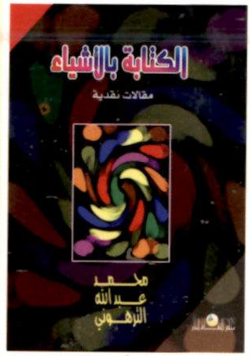
للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة

جمهورية مصر العربية

16 عمارات العبور - شارع صلاح سالم - مدينة نصر

تليفاكس 02/22621365 - محمول 0123140315

E-mail: modern_qubaa@hotmail.com



■ يقدِّم مجلس الثقافة العام للقارئ الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة ، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً ، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًّا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام